



Stern.

NFC

Stern
NFCD

German literature.— History and criticism, 19th cent.

Die
Deutsche Nationallitteratur

vom

Tode Goethes bis zur Gegenwart

von

Adolf Stern.

Marburg und Leipzig,
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.
1886.

Vorwort.

Als ich im vorigen Herbste die ehrende Aufforderung der Verlagsbuchhandlung erhielt, die zweiundzwanzigste Auflage der Vilmarschen ‚Geschichte der deutschen Nationallitteratur' durchzusehen und eine Fortsetzung derselben vom Tode Goethes bis zur Gegenwart zu geben, war meine erste Empfindung die, daß eine Fortsetzung im strengsten Sinne, aus dem gleichen Geiste und der gleichen Anschauung heraus, vermutlich für jedermann, jedenfalls für mich eine Unmöglichkeit sei. Mit dem hochverdienten Herausgeber der einundzwanzigsten Auflage, Prof. Karl Goedeke in Göttingen, mußte jeder Pietätvolle darin übereinstimmen, daß Vilmars Werk in keinem Satze und keinem Ausdrucke verändert werden dürfe. Der Herausgeber, er sei, wer er wolle, hat kein Recht, in ein Buch, das in seiner Weise ein voll abgeschlossenes Kunstwerk ist und bleibt, auch nur einen fremden Satz hineinzutragen. Hielt man aber daran fest, daß man dem Verfasser schulde, an seine eigene Arbeit nicht zu rühren, seine Anschauung nirgend zu verwischen oder zu verdunkeln, so mußte das Werk auch den Schluß behalten, den ihm Vilmar gegeben; so durfte nicht versucht werden, etwa gegen den Ausgang hin in einigen kurzen Sätzen und zahlreichen Anmerkungen die Namen und Werke einzuschmuggeln, die Vilmar in den Kreis seiner Darstellung nicht hereingezogen hatte, voraussichtlich auch bei längerem Leben nur zum kleinsten Teile berücksichtigt haben würde. Alles, was mir möglich war, beschränkte sich sonach darauf, die Litteraturentwicklung von Goethes Tod bis zur Gegenwart in einem selbständigen, lediglich unter Verantwortung seines Verfassers stehenden Anhange nach eigenem besten Ermessen darzustellen. Und indem ich unter dem Gesichtspunkte an die Frage herantrat, ob ich in knapp bemessenem Raume, dafür auch von dem Anspruche befreit, auf alles einzugehen, was seit einigen Jahrzehnten unter der Flagge poetischer oder belletristischer Litteratur segelt, einen solchen Anhang zu einem Buche versuchen wolle, welches für Tausende und Abertausende den Wegweiser durch unsere poetische Nationallitteratur bildet, war eine Bejahung schon eher möglich. — Wußte ich mich von dem Verfasser des Hauptwerkes in vielen Überzeugungen und Anschauungen getrennt, konnte es mir nicht beifallen, die poetischen Erscheinungen der letzten Jahrzehnte darauf hin zu prüfen, wie sie sich dem Auge und Urteile Vilmars dargestellt haben würden, so fühlte ich doch mich mit ihm eins in der nationalen Gesinnung, eins in einer ernsten, dem Flachen,

Rohen und Verbildeten gleich abgewandten Auffassung von den Aufgaben der Litteratur, eins in der Empfänglichkeit, der das Schöne und Edle in verschiedenen Gestalten, ja in der schlichtesten Hülle, die Seele löst und ein reines Genügen erweckt. War es mir unmöglich, Vilmars Meinung über das Epigonentum der nachgoetheschen deutschen Litteratur zu teilen, so konnte ich dennoch keine Mißachtung des Verfassers in dem Versuche erblicken, die Jugend und alle jene Kreise, denen diese ‚Geschichte der deutschen Nationallitteratur' teuer ist, für eine freundlichere und nicht unterschiedslos ablehnende Betrachtung der neuesten Periode unserer Litteratur zu gewinnen.

Der Besorgnis, die Verlagsbuchhandlung oder einen Teil des Publikums, das sich meinem Anhange zuwendet, zu enttäuschen, durfte ich mich wohl entschlagen. Meine litterar-historische Anthologie ‚Fünfzig Jahre deutscher Dichtung, 1820—1870', meine Studien ‚Zur Litteratur der Gegenwart' und die letzten Teile meiner ‚Geschichte der neueren Litteratur' lagen ja vor und ließen keinen Zweifel, in welchem Sinne und unter welchen Gesichtspunkten allein ich es unternehmen konnte, die jüngste litterarische Entwicklung übersichtlich darzustellen. An mehr als einer Stelle fand ich es schwierig, für die gleiche Überzeugung, das gleiche Urteil einen neuen Ausdruck zu gewinnen, und habe dann auf jene Arbeiten zurückgegriffen, im großen und ganzen ergab sich schon aus der völlig anderen Anlage, dem begrenzten Umfange dieses kleinen Versuches, eine durchaus selbständige Entwicklung des Stoffes, selbständige Fassung. Hoffentlich wird es niemand tadeln, daß ich überall das Hauptgewicht auf diejenigen Schöpfungen gelegt habe, in denen ich die Fortwirkung des Geistes erkenne, welcher in vergangenen Tagen die deutsche Litteratur belebt und die Dichter gehoben hat, daß ich unter allen besorgniserweckenden Erscheinungen der unmittelbaren Gegenwart die Hoffnung auf eine glückliche Zukunft unserer Dichtung festgehalten habe.

Dresden, November 1885.

Ad. Stern.

Inhalt.

Die deutsche Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart. Von Adolf Stern.

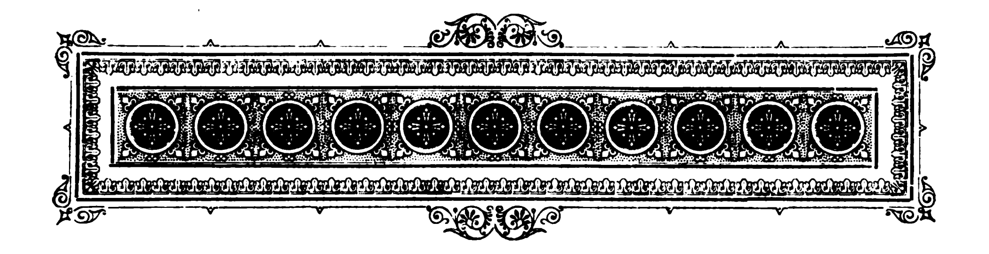
Die

Deutsche Nationallitteratur

vom Tode Goethes bis zur Gegenwart

von

Adolf Stern.



Einleitung.

Fast zwei Menschenalter hindurch ist die Periode der deutschen Litteratur, welche dem Tode Goethes im Jahre 1832 folgte, als die Periode der Epigonen bezeichnet und dargestellt worden. Es bedurfte gewaltiger Umwälzungen und einer völligen Neugestaltung, der Wiederaufrichtung des deutschen Reiches, es bedurfte der geistigen Reife gewisser Entwicklungen innerhalb der Periode selbst, bevor die Anschauung, daß alle poetischen Werke und Versuche der neuesten Zeit nach Gehalt und Gestalt mehr oder minder nur Nachklänge und Nachschöpfungen der klassischen Periode vom Ende des achtzehnten und Eingange des neunzehnten Jahrhunderts seien, in weiten Kreisen einer veränderten Überzeugung und besseren Einsicht Platz machte. Zwar ließen das Selbstgefühl poetischer Naturen und strebender Schriftsteller, sowie der Enthusiasmus des Publikums für einzelne Erscheinungen es zu keiner Zeit während des seit 1832 verflossenen Halbjahrhunderts an Protesten gegen die Worte ‚Epigonen' und ‚Epigonenpoesie' fehlen. Doch eben das, worauf sich diese Proteste mit Vorliebe beriefen: die langanhaltende Gärung der dreißiger und vierziger Jahre, deren Elemente teils den Tiefen des deutschen Lebens selbst entstiegen, teils, und zwar größtenteils, seit der französischen Julirevolution von 1830 rheinherüber drangen, beirrte und hemmte die freudige Teilnahme an den neuen litterarischen Darbietungen, beeinflußte in ungünstiger Weise das Urteil gerade solcher Naturen, welche mit feiner Empfindung für das wahrhaft Poetische, für die letzte und höchste Weihe dichterischer Werke begabt waren. In doppeltem Sinne schloß der Begriff der Epigonenpoesie eine Kritik der neueren Litteraturerscheinungen und Bestrebungen in sich. Wenn sich eine große Zahl von Talenten nicht nur in ihrer Formgebung, ihrer Sprache, in Satzbau, Bild und Ausdruck, sondern auch in Bezug auf den gesamten Lebensgehalt, auf die poetische Erfassung des Menschen und der Natur, auf Wiedergabe von Empfindung und Leidenschaften, so eng und unselbständig an die Dichter der klassischen Periode

anschloß, daß für eigenes Schauen und Bilden kein Raum blieb, so durfte ihrer Bezeichnung als Epigonen kein berechtigter Widerspruch entgegengesetzt werden. Wußte sich aber eine Reihe anderer Talente der Abhängigkeit von der Anschauung und den Gefühlen der klassischen Dichter zu entschlagen, ja in bewußten Gegensatz zu den Idealen der eben ausklingenden Periode zu treten, so erschien ihr Beginnen leicht, ja unvermeidlich, zunächst als Abfall von dem in langer Entwicklung gewonnenen stolzen Kunstbewußtsein, als Rückfall in neue Barbarei, als Trübung der reinen Klarheit klassischer Lebensluft und das Wort Epigonentum erklang in neuer Stärke und Schärfe. Dazu gesellte sich ‚die Gewohnheit, an die Werke deutscher Dichtung andere als die poetischen Maßstäbe anzulegen. Unsere Nationallitteratur hatte seit ihrem Loswinden aus den Fesseln der gelehrten Poesie des siebzehnten Jahrhunderts einen so großen Anteil an der Erziehung des deutschen Volkes, an der Gewinnung freierer Selbstbestimmung, erquicklicherer Lebensverhältnisse, an der Erweckung nationaler Gefühle genommen, hatte unter gedrückten Verhältnissen das echte Leben, welches die Poesie sonst erfassen, darstellen und verklären soll, meist erst zu schaffen und zu wecken gehabt, daß ihr allerdings der Ruhm blieb, mehr als jede andere Dichtung für ihr Volk gethan und bedeutet zu haben. — Als nun andere Lebensmächte endlich erstarkten, das deutsche Leben nicht mehr von der Litteratur allein seine Bereicherung empfing, blieb die Erinnerung an jene erfreulich-unerfreulichen Zustände des achtzehnten Jahrhunderts zurück. Sie veranlaßte eine doppelte Schädigung — des unbefangenen Weiterschaffens in der Dichtung und des unbefangenen Genusses im deutschen Volke. Sie trieb anspruchsvolle poetische Talente fort und fort aus den Bahnen und Schranken der Kunst und ließ sie nach Wirkungen lechzen, die nunmehr außerhalb des Gebietes der Poesie gediehen. Sie täuschte ferner weitumfassende Kreise über ihr eigentliches Verhältnis zur Dichtung, ließ diese Kreise nicht zum Bewußtsein kommen, daß ihnen alles Bedürfnis fehle, das Leben poetisch wiedergespiegelt zu erhalten'. (A. Stern, Fünfzig Jahre deutscher Dichtung. Einleitung.) Auch aus dieser Empfindung heraus wurden gewisse Werke der Periode nach 1832 als beifalls- und wirkungsarme Epigonengebilde nicht völlig verurteilt, aber doch nur unter Einschränkungen anerkannt.

So war es möglich, daß Jahre und Jahrzehnte hindurch, nachdem längst ein frisches Regen in der deutschen Litteratur erwacht war und Schöpfungen das Licht erblickt hatten, in denen eigenes Leben pulste und deren künstlerische Ausgestaltung den Vergleich wenn nicht mit den höchsten Meisterwerken, so doch mit guten, unvergänglichen Leistungen der klassischen Zeit ertrug, die kritische und litterarhistorische Darstellung der neuesten Litteratur immer wieder (und nur allzuoft mit gutem Rechte) die Kennzeichen des Epigonentums erblickte. Wenn Vilmar schon in der deutschen Poesie des Mittelalters als solche Kennzeichen das Vorwiegen der Schilderung und zwar der übertriebenen, bald in das Gezierte und Überladene, bald in das Derbe, fast Gemeine fallende Schilderung (S. 144), das Greifen teils nach abstrakten, gelehrten, der Poesie

an sich fern liegenden Gegenständen, teils nach den Massen, dem materiell Aufregenden, dem Sinnekitzelnden und Erschütternden, nach den Zeitneigungen, Zeitansichten und Weltinteressen (S. 145) erkannt hatte, wie wäre es ihm leicht geworden, aus so zahllosen Werken, auf welche seine Charakteristik des Epigonenhaften klipp und klar zutraf, die Erscheinungen anderer Art mit vollem Vertrauen auf eine gedeihliche Zukunft der deutschen Dichtung auszuscheiden. Mehr als einer der besten Dichter der vierziger und fünfziger Jahre teilte die Empfindung, welche beim Vergleiche der vergangenen und der eigenen Zeit den Beurteiler fast unwiderstehlich ergriff. Auch wer sich fühlte und freudig schuf, verzagte oft am höchsten Gelingen, die männlich-edle Klage, welcher Emanuel Geibel in einem seiner herrlichsten Gedichte: ‚Der Bildhauer des Hadrian'*) Ausdruck gegeben, fand vielfachen Wiederhall und selbst die begeistertsten Apostel der modernen Tendenzen in der Litteratur wagten den von ihnen bevorzugten Werken keine längere Dauer zuzusprechen, und ein Gutzkow gestand: ‚das moderne Genre entsteht schnell, verbreitet sich schnell und stirbt noch schneller'.

Aber so unbestreitbar und schwer ins Gewicht fallend dies alles auch erscheinen mochte, so brach sich gleichwohl eine andere, nicht minder und schließlich besser berechtigte Auffassung der neueren deutschen Litteraturentwicklung allmählich Bahn. Das Halbjahrhundert zwischen 1830 und 1880 schloß eine solche Überfülle von Anläufen, Bestrebungen und Versuchen in sich ein, daß die eigentlich treibenden Kräfte, die bleibenden Leistungen nicht leicht erkennbar waren. Dennoch konnte sich die Litteraturgeschichte auf die Länge der Ehrenaufgabe nicht entziehen, die gesund-wirksamen und keimkräftigen Erscheinungen von den ungesunden und unwirksamen, die lebensvollen Schöpfungen dieses Zeitraumes von den Scheinproduktionen zu unterscheiden. Und indem sie an diese Aufgabe herantritt, ergiebt sich mit zwingender Gewißheit, daß die Periode der deutschen Litteratur, welche mit dem Jahre 1830 begonnen hat, nicht lediglich, wenn auch vielfach, eine Periode der Gärung, der leidenschaftlichen Unrast, des zerstörenden Zweifels gewesen ist, daß ‚ein gänzlicher Verfall der

*)

O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
Daß sie kein großer Puls durchbebt,
Kein Sehnen, das geteilt von allen,
Im Künstler nach Gestaltung strebt,
Das ihm nicht Rast gönnt, bis er's endlich
Bewältigt in den Marmor flößt,
Und so in Schönheit allverständlich
Das Rätsel seiner Tage löst.

Wohl bänd'gen wir den Stein und küren,
Bewußt berechnend, jede Zier,
Doch, wie wir glatt den Meißel führen,
Nur vom Vergangnen zehren wir.

O trostlos kluges Auserlesen,
Dabei kein Blitz die Brust durchzückt,
Was schön wird, ist schon dagewesen
Und nachgeahmt ist, was uns glückt.

Da uns der Himmel ward entrissen,
Schwand auch des Schaffens himmlisch Glück;
Wohl wissen wir's, doch alles Wissen
Bringt das Verlorne nie zurück.
Und keine neue Kunst mag werden,
Bis über dieser Zeiten Gruft
Ein neuer Gott erscheint auf Erden,
Und seine Priesterin beruft.

deutschen Dichtkunst' schon um deswillen nicht eintreten konnte, weil ein starkes Bewußtsein einer großen Vergangenheit in der Nation lebendig blieb, weil der Jungbrunnen frischen und tiefen Anteils am Leben den Poeten auch der neuesten Zeit nicht verschüttet war und keineswegs alle Begabungen die Irrpfade einschlugen, welche von diesem Jungbrunnen hinwegführten.

Denn nicht die vielgefürchtete ‚Abnahme der poetischen Schöpferkraft', sondern die Ablenkung guter Kraft auf falsche Ziele war es, welche um die Zeit von Goethes Tode die deutsche Dichtung bedrohte und den Übergang von der verblassenden Romantik zur neuen Litteratur vielfach so unerquicklich und geradezu trostlos gestaltete. Das reichste und glänzendste lyrische Talent unter den jüngeren Dichtern, welche sich dem Banne der Romantik entzogen, ward verhängnisvollerweise zugleich der Pfadzeiger und Führer für die lange Folge der Versuche unserer deutschen Litteratur durch völligen Bruch mit ihrer und des deutschen Volkes Vergangenheit neue Bedeutung und vor allem neue Wirkung zu leihen. Im Zwiespalte einer zugleich träumerisch poetischen und unruhig eiteln, einer weltschmerzlich verstimmten und zugleich knabenhaft hoffnungsvoll der Bewegung der Zeit vertrauenden Natur, rang sich Heinrich Heine zu keiner läuternden höheren Einheit empor, sondern warf sich mit seinem Wollen und Streben in die revolutionäre Strömung, welche seit der französischen Julirevolution gegen Deutschland heran- und über Deutschland hereinschwoll. Mit angeborenem Witze und mit einer durch die Zeitstimmung wesentlich gesteigerten Neigung zur Satire, zur bittersten Selbstironie, zersetzte der Liederdichter nicht nur die der Romantik und dem deutschen Volksliede entstammenden Elemente seiner eigenen Lyrik, sondern die Elemente aller Poesie überhaupt. Wohl erstarb die alte Neigung zum poetischen Traumleben in ihm so wenig, als die sprachschöpferische Begabung; bis an das Ende seines Lebens quoll zu guter Stunde die echte lyrische Ader und neben den genial liederlichen Cynismen entströmten ihm einzelne Gedichte voll Adel, Wohllaut, voll jenes weichsten lyrischen Zaubers, der die Seele löst. Früh aber verzichtete Heine auf innerliche Fortentwicklung seiner Natur, früh auf die Hingabe an große poetische Stoffe, wie er sie in seiner (freilich jugendlich unreifen) Tragödie ‚Almansor' und vor allem in dem stimmungsvollen und farbenreichen Romanfragmente ‚Der Rabbi von Bacharach' ergriffen hatte. Jene ‚Reisebilder' betitelten Schilderungen, humoristischen Skizzen und halblyrischen Phantasieen, welche noch zu Heines Anfängen gehörten, bildeten die Vorläufer zu seiner späteren Hauptthätigkeit, welche in so verhängnisvoller Weise maßgebend und vorbildlich für einen großen Teil des deutschen Schrifttums im vierten und fünften Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts wurde. Mit dem Einsatze seiner poetischen Schilderungskraft und seines satirischen Talentes, gab Heine den Berichten und Aufsätzen, die er für einflußreiche Zeitblätter schrieb und unter ziemlich willkürlichen Titeln gelegentlich sammelte, eine selbständige Bedeutung und den Schein des Bleibenden. Die mehr und mehr anwachsende Geltung der Prosa auch im Gebiete der poetischen Litteratur, welche bereits im achtzehnten Jahrhunderte ersichtlich

geworden war und eine auf die dichterische Stimmung, die künstlerische Ausgestaltung und Vollendung von vornherein verzichtende Belletristik neben die eigentliche Poesie gestellt hatte, trat durch die Wendung eines unter allen Umständen bedeutenden Dichters zum Journalismus, zur fragmentarischen Prosa in eine neue Entwicklung. Im Gefolge von Heines verschieden betitelten Büchern: ‚Französische Zustände', ‚Der Salon', ‚Die romantische Schule', denen sich in späteren Lebensjahren noch ‚Vermischte Schriften' anschlossen, begann von allen Seiten her und hundertfältig die Anmutung: die Prosa, den ‚Stil', der nicht mehr der Leib des Gedankens oder der darzustellenden Sache, sondern ein Mantel war, welcher beliebig über jeden Einfall und jede Willkür des Schriftstellers geworfen werden konnte, als die naturgemäße und notwendige Ablösung der Poesie zu betrachten. Zu gleicher Zeit wurden alle seitherigen Formen wie die wesentlichsten Aufgaben der Dichtung für veraltet und erledigt erklärt, es wurde verkündet, daß die Pflicht wie die Ehre aller litterarischen Thätigkeit nur mehr darin bestehen könne, den Stimmungen des Tages zu dienen. Die ganze herrliche Entwicklung unserer Nationallitteratur wurde als eine irrtümliche oder durchaus unzulängliche dem deutschen Volke geschildert. Der wilde Haß, mit dem Wolfgang Menzel und Ludwig Börne Goethes große menschliche Erscheinung verkleinerten und seiner Dichtung die tiefere Wirkung absprachen, die dünkelvolle Überhebung, mit welcher Theodor Mundt Goethes Bildung eine Theaterbildung schalt, die feindselige Kälte, mit welcher Gutzkow der Lyrik gegenübertrat und sie als eine ‚eitle, sich selbst bespiegelnde Subjektivität langweiliger und unbedeutender Geister' verurteilte, der bittere Hohn, mit welchem die zeitgemäßen Schriftsteller den Glauben an sittliche Kraft, an Reinheit und Würde der Poesie überschütteten, sie alle fanden in der politischen Unruhe der Zeit, in dem so unklaren als unbefriedigten Verlangen nach einer völligen Neugestaltung des deutschen Lebens wohl ihre Erklärung, aber keineswegs ihre Rechtfertigung. Nur indem einerseits ein großer Teil des deutschen Volkes, namentlich ein großer Teil des gebildeten Bürgertums, seine politischen Wünsche und Bedürfnisse durch die Tendenzlitteratur gefördert zu sehen meinte und sich an dem Spiele erquickte, in welchem — der herrschenden Bevormundung und einer verkehrten Büchercensur zum Trotze — poetische und halbpoetische Formen für politische Ansprachen, Anspielungen und Anreizungen mißbraucht wurden, indem andererseits der an sich unverwerfliche, aber vielfach irregeleitete Drang nach dem Neuen sich an der unpoetischen und völlig äußerlichen Neuheit der Tageslitteratur befriedigte und sich, soweit die deutschen Darbietungen nicht ausreichten, auf die französische Litteratur verwiesen sah, welche nun wiederum (zum erstenmal seit Lessings und Goethes Tagen) maßgebend und mustergültig hieß, war es möglich, daß das ‚junge Deutschland' vorübergehend die Führung der Litteratur erlangte.

In der gemeinsamen Vorliebe für den Kultus der Prosa und in dem Anspruche, daß mit ihnen selbst eine neue und große Epoche der deutschen Litteratur begonnen habe, waren die Talente einig, welche der deutsche Bundestag in einem

Verbote ihrer gesamten Schriften als das ‚junge Deutschland' willkürlich genug zusammenfaßte. Über die bezeichneten Punkte hinaus herrschte mancherlei Zerwürfnis und Zwiespalt zwischen ihnen, selbst ihr Anschluß an die politischen Forderungen und Hoffnungen des Tages war ein sehr ungleichartiger, bei dem einen bedeutete er den Einsatz der ganzen Persönlichkeit, die Hingabe des ganzen Lebens an die Ideale des Liberalismus, bei anderen kam es über ein flüchtiges Liebäugeln mit der in ihren Lebenskreisen vorherrschenden Stimmung nicht hinaus. Der Anspruch Heines, das geistige Haupt der neuen Schule zu sein, wurde schon in den dreißiger Jahren von Ludwig Börne und Karl Gutzkow leidenschaftlich und heftig bestritten, was jedoch keineswegs hinderte, daß Heines Schriften die größte Bewunderung ernteten und den stärksten Einfluß ausübten. Die Mischung echt poetischer und neutendenziöser Elemente, lyrischer Innigkeit und leichtfertiger, ja cynisch-herausfordernder Selbstverherrlichung entsprach der schwankenden, unabgeklärten Anschauung der deutschen Bildungs- und vor allen der Halbbildungskreise. Die satirische Geißel des Dichters traf unter Umständen die eigenen Gesinnungsgenossen so scharf und schärfer, als die Gegner. Wenn Heine heute zum Entzücken der grollenden Opposition in dem Gedichte ‚Deutschland, ein Wintermärchen' gewisse vaterländische Zustände, Sitten und Empfindungen dem Gelächter des Hohnes und der Verachtung preisgegeben hatte, so stellte er morgen in der Tanzbärenphantasie ‚Atta Troll' den plumpen politischen Trotz und die geistige Dürftigkeit, die sich unablässig auf ihre Gesinnung beriefen, an den poetischen Pranger:

‚Atta Troll, Tendenzbär! —
Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
Tragend in der zott'gen Hochbrust;
Manchmal auch gestunken habend;
Kein Talent, doch ein Charakter!'

Jedenfalls hatten alle diejenigen, welche Heines Geringschätzung des deutschen Wesens, seine Abneigung gegen die sittlichen Lebensmächte, seine Pietätlosigkeit gegenüber der Vergangenheit, seine Vorliebe für französisches Leben und französische Litteratur teilten, kein Recht, mit ihm um den Schritt zu hadern, den er zu weit ging, oder ihm die einzelnen wilden Seitensprünge seines Witzes vorzurechnen. Bis zuletzt bewahrte Heine neben seiner Willkür und Verlotterung noch geistigen Schwung, neben seiner angeborenen Neigung zur Grimasse und Karikatur eine gelegentliche unnachahmliche Anmut, neben der vergifteten und verstimmten Mißrede den Ausdruck natürlicher Heiterkeit. Seine Gesamtwirkung konnte keine andere als eine verderbliche sein, ein völliger Sieg der Heineschen Lebensanschauung würde die Zersetzung der deutschen Volksseele, ein Sieg seiner Litteraturauffassung die Wandlung aller Dichtung in eine prickelnd auf- und anregende, witzelnde, gelegentlich politisierende und poetisierende Augenblicksschriftstellerei bedeutet haben. Soweit man von einer Schule Heines in der neuesten deutschen Litteratur sprechen darf, sind diese Erfolge eingetreten; einer ausschließlichen Geltung Heines und des ‚jungen Deutschland' überhaupt, waren

die Schranken schon im Beginne der Bewegung durch das gleichzeitige Auftreten Platens und Immermanns gesetzt.

Auch die genannten beiden Dichter waren gleich Heine in ihrer poetischen Jugend Jünger der Romantik, bei Platen hatte eine unbewußte, aus dem Wohlgefallen an der Mannigfaltigkeit der Formen wohl zu erklärende Anlehnung, bei Immermann ein bewußtes, stark reflektiertes Hineinleben in die poetische Welt Shakespeares, der Spanier, Tiecks und der deutschen Romantiker, jahrelang die gesamte Entwicklung beeinflußt. Selbst als Platen in seinem, der attischen Komödie des Aristophanes nachgebildeten Lustspiele: ‚Die verhängnisvolle Gabel' die Schicksalstragödie unbarmherzig parodierte und damit eine Ausartung der Romantik vernichtete, selbst als sich Immermann in seinem ‚Andreas Hofer' (‚Das Trauerspiel in Tirol') der realistischen Gestaltung eines historisch volkstümlichen Stoffes zuwandte und in dem humoristischen Gedichte ‚Tulifäntchen' romantische Neigungen und Liebhabereien schonungslos parodierte, hatten sich beide den Nachwirkungen der romantischen Kunstlehre wie der romantischen Poesie noch nicht völlig entwunden. Unablässig rangen beide nach völliger Selbständigkeit, die zum Teil durch die Rückkehr auf Wege gewonnen wurde, welche die Dichter der klassischen Periode betreten und eröffnet hatten und die von den Romantikern verlassen worden waren. Im übrigen erschienen die beiden Dichter, die, vereint oder besser in einer Persönlichkeit verschmolzen, der modernen deutschen Poesie den vorbildlichen Dichter gegeben haben würden, in ihren Anlagen, ihren Schicksalen, Lebensanschauungen und Bildungsrichtungen so grundverschieden und gegensätzlich, daß sie zu Gegnern wurden und Immermann sich vorübergehend selbst mit Heine gegen den ‚im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Kavalier' verbündete. Die poetische Natur Platens konnte sich nicht entfalten und ausleben ohne das Ideal einer vollendeten Form. Immermann, von Haus aus gleichgiltig gegen die höchste Durchbildung der Sprache, gegen metrische Strenge und Wohlklang, schwerflüssig im Ausdrucke seiner Gedanken und unablässig mit dem Leben und den widerspruchsvollen Eindrücken der Zeit ringend, suchte auf ganz anderem Wege zum Ziele zu kommen als Platen, welcher sich früh die eigentümlichen Lebensbedingungen, das Wanderdasein im Süden, die vornehme Isolierung errungen hatte, welche seinen Wünschen und Anlagen entsprachen. In der Gegnerschaft Platens und Immermanns drückte sich aus, wie einseitig die Kunstauffassung beider, wie beklagenswert die ausschließliche Betonung hier des geistigen Genusses, ‚der aus ewigen Rhythmen träuft', dort des ‚Charakteristischen der modernen Welt', des ‚noch nicht geschlichteten Zwiespaltes zwischen der krankhaft gewordenen Individualität und dem Bedürfnisse nach organischen, objektiven Lebensformen' wirkte. Gleichwohl blieb der künftigen Weiterentwicklung der deutschen Poesie die Aufgabe, den Gegensatz in diesen Auffassungen und Bestrebungen zu versöhnen. Diese Versöhnung würde rascher erreicht worden sein, wenn die letzte und größte Entfaltung sowohl Platens als Immermanns nicht schon in die Periode gefallen wäre, in welcher

die Geistesverwandten und Nachfolger Heines, wenigstens für die Augen und das Urteil der großen Masse, die Litteratur beherrschten.

Das ganze Verdienst Platens wurde rascher gewürdigt, als dasjenige Immermanns. Der Heineschen Negation und dem auflösenden Witze setzte Platen eine stolze Festigkeit der Gefühle, der Überzeugungen, charaktervoll männlichen Ernst gegenüber. Entbehrt der Oden- und Balladendichter (der sich in seiner ‚Grabschrift', einem vielcitierten Sonett, der Ode zweiten Preis zusprach, während er Klopstock den ersten zuerkannte) der unmittelbaren Glut und Leidenschaft, der Wärme des Liebesgefühles, selbst der träumerischen Seligkeit, die so vielen deutschen Dichtern aus dem vertrauten Verkehre mit der Natur erwachsen war, so fand er für die Empfindungen, die ihn beseelten: für die elegische Grundstimmung, welche das einsame Dasein des wandernden Rhapsoden ganz naturgemäß erweckt, für die männliche Trauer und edle Fassung, mit denen er den meisten Erscheinungen der Zeit gegenübersteht, für die schwungvolle Kunstbegeisterung, für das wahrhaft ideale patriotische Pathos, das mit goldnem Licht aus dem Gewölk seiner persönlichen Verstimmungen und seines Haders mit den deutschen litterarischen Zuständen hervorbricht, beinahe immer den vollen und ergreifenden Ausdruck. Auch seine Balladen und Romanzen entfalten die ganze mannhafte Gediegenheit seines Wesens, den Zauber seines sprachschöpferischen Vermögens, ja in einzelnen ist ein zart lyrischer Hauch wirksam, der oft selbst seinen formschönen Eklogen und Idyllen, seinen Sonetten fehlt. In der That blieb die große und selbst in den Reihen der Tendenzpoesie bald zu erkennende Nachwirkung Platens durchaus von dieser Lyrik abhängig, von seinen größeren Dichtungen erwarb sich, wenn wir von der luftreinigenden Wirkung der Komödie ‚Die verhängnisvolle Gabel' absehen, lediglich das phantasiereiche Märchen ‚Die Abbassiden' eine gewisse Geltung und diente jüngeren Poeten, die einen Stoff, von dem sie nicht im Innersten ergriffen waren, reizvoll und anmutig vorzutragen wünschten, zum Vorbild.

Die Gruppe der Immermannschen Werke, an welche die Weiterentwicklung der deutschen Litteratur anknüpfen konnte, war gleichfalls nur klein, denn die größere Zahl der Jugendschöpfungen dieses Dichters sind Versuche geblieben, Vorstufen seiner eigenen Reife. Selbst ein so inhaltreiches, bedeutend angelegtes und durchgeführtes Gedicht, wie sein Mysterium ‚Merlin', eine so energievolle, von charakteristischen Gestalten getragene Tragödie, wie die Trilogie ‚Alexis' wenigstens in ihren beiden ersten Teilen: ‚Die Bojaren' und ‚Das Gericht von St. Petersburg', namentlich der erstgenannte ist, haben doch nur bleibenden Wert als Zeugnisse von Immermanns allmählichem Emporringen, Zeugnisse des Widerstandes seiner ursprünglich-gesunden, auf die Wahrheit des Lebens angewiesenen Natur gegen die falschen und fremden Bildungselemente, welche diese Natur in der Jugend aufgenommen hatte und nun auszustoßen strebte. Wenn man sich erinnert, eine wie lange Reihe von Litteraturleistungen der Vorbereitungs- und selbst noch der klassischen Periode im achtzehnten Jahrhunderte keine höhere Geltung zu beanspruchen haben, so wird man hierin

keine Herabsetzung der gedachten Werke erblicken; aus ihrem halben Gelingen erwuchs dem Dichter jedenfalls der Muth, an seine Zukunft zu glauben und dem sehr kleinen Kreise, welcher zu Anfang der dreißiger Jahre Hoffnungen auf Immermanns Talent setzte, die Zuversicht, daß diese eigentümlich herbe, spröde Natur noch nicht zu ihrer Reife gediehen sei, ihr letztes und bestes poetisches Wort noch nicht gesprochen habe. Diese Zuversicht ward belebt und belohnt, als Immermann mit seinem Romane ‚Die Epigonen' dem Leben der Gegenwart beizukommen und jene Wandlung der deutschen Lebensverhältnisse, die während des zweiten und dritten Jahrzehnts sichtbar und fühlbar geworden war, poetisch zu spiegeln suchte. Immermanns eigenes Leben hatte unter den Doppelwirkungen gestanden, welche zuerst vom Schwunge der Lebens- und Hoffnungsfreudigkeit der klassischen Periode, der siegreichen Erhebung gegen die Fremdherrschaft und darnach von der tiefen Verstimmung, der krankhaften Gereiztheit und Überreizung, von der schläfrigen Kleinlichkeit der nachfolgenden Restaurationsepoche ausgegangen waren. Aus den eigenen Erlebnissen und Erfahrungen und aus der Gewißheit heraus, daß diese Erlebnisse die von Tausenden seien, gestaltete Immermann eine Erfindung, welche nur darunter litt, daß ihr Goethes ‚Wilhelm Meister' überall vorschwebte und der Poet sich der Nachempfindung und Nachbildung selbst in solchen Partieen seines Romans nicht entschlagen mochte, denen eine ganz selbständige Empfindung und Anschauung zu Grunde lag. Da Immermanns eigene Seele noch nicht aus dem Banne der Zweifel gelöst war, die er über Zeit und Zukunft empfand, da er vielen Erscheinungen mit Mißtrauen, einigen selbst mit Bitterkeit gegenüberstand, so war eine Zwiespältigkeit unvermeidlich, die ein geistvoller Beurteiler in die Worte zusammenfaßte, daß die Größe in den Epigonen nicht groß, die Klarheit nicht hell, die Frömmigkeit nicht fromm sei, daß über allem ein nicht recht menschliches und noch weniger göttliches Schicksal schwebe. Wohl mochte Immermann darauf erwidern, daß die Zweideutigkeit der Zeit und ihrer Bildungen ein Schwanken in den Schicksalen wie in den Gestalten, die der Romanschriftsteller darstelle, hervorrufe. Aber er selbst fühlte, daß der wahrhaft schöpferische Dichter den Spruch finden muß, der aus solchem Bann erlöst, und fand ihn in seinem nächsten großen Werke, im Roman ‚Münchhausen'. Hatten sich schon die ‚Epigonen' durch eine seltene Klarheit und Reinheit, jene Kunst der Prosa ausgezeichnet, die da nie fehlen sollte, wo man sich der Prosa als eines Mittels der poetischen Darstellung bedient, so treten diese Vorzüge in dem Doppelromane, sowohl im satirischen, als im positiven Teile noch viel glänzender hervor. Aber es war keineswegs die Reife und Reinheit des Stils allein, welche ‚Münchhausen' so hoch stellte, es war der Durchbruch einer Anschauung und Stimmung, die dem Leben der Gegenwart, dem deutschen Dasein wiederum poetischen Reiz, poetische Stimmung abgewann, ohne ihm zuvor phantastische Hüllen zu leihen. Indem der Dichter streng schied, was von der Gärung der Zeit der Gärung edelen Weines gleiche, aus der reine Klärung, würziger Duft und belebende Kraft hervorgehen müsse, und was nur brause und Blasen werfe, indem er die

Fratzenerscheinungen der erregten Gegenwart in dem satirischen Teile seines Romans spiegelte, während er das frische, ernste und keimkräftige Leben in der Handlung gestaltete, die auf dem westfälischen Gute des Hofschulzen und in der benachbarten westfälischen Stadt spielt, gelang es ihm diesmal, dem Ganzen seines Romans zum Reichtum der Weltbeobachtung und poetischen Erfindung, zu der Kraft und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, die auch in den Epigonen nicht gefehlt hatten, die reine und glücklich nachwirkende Stimmung zu gewinnen, welche einem klassischen Kunstwerke die letzte Weihe giebt. Ein solches aber ist ‚Münchhausen' oder wenigstens der als ‚Der Oberhof' vom satirischen Teile des Romans leicht zu trennende positive Teil desselben unbedingt. Auch den Wert des satirischen Teiles möchten wir nicht gering anschlagen, obschon es natürlich unvermeidlich war, daß derselbe rascher veraltete und der Erläuterung bedurfte, als die rein poetischen Schicksale des alten Hofschulzen mit dem Schwerte Karls des Großen, des Grafen Oswald und der blonden Lisbeth. In der Satire suchte Immermann mit dem phantastisch-realistischen Lügen- und Schwindelgeiste, mit den Rückwärtsdrängern und falschen Fortschrittspropheten der eignen Tage abzurechnen und zog den gesamten Wirrwarr hohler Verheißungen und Hoffnungen, politischer, spekulativer und litterarischer Tollheiten und Fratzen, die Spukgeister, die von Fürst Pücklers Briefen eines Verstorbenen und den Weltgängen Semilassos bis zu den Hellseher-Träumen Justinus Kerners durch die deutsche Welt der dreißiger Jahre schwirrten, vor das Forum seines Spottes. Die ungemein komische Kraft, die sich in den Figuren des alten Barons, des Schulmeisters Agesel, des Bedienten Karl Buttervogel und anderen Gestalten der Satire und in jenen Momenten bethätigt, in denen der echte fröhliche und weltbesiegende Humor aufleuchtet und seine Lichter aus dem satirischen in den poetischen Teil hinüberwirft, kann nicht verkannt werden. Der poetische Teil selbst ist zunächst immer um seiner prachtvollen, in ihrer Weise noch unübertroffenen Dorfgeschichte willen, gepriesen worden. In der That schlossen die Schilderungen aus dem westfälischen Volksleben, in deren Mitte die markige Gestalt des Hofschulzen steht, für die gesamte deutsche Dichtung außer dem unmittelbaren einen weitnachwirkenden Gewinn in sich ein. Mit dem ‚Oberhof' ward das deutsche Bauernleben ohne die falschen Flitter der früheren Idylle in die Dichtung zurückgeführt. Die wundersame Mischung von Natur und Konvenienz, von ehrwürdiger Tradition und individueller Besonderheit, die gerade in diesem Leben vorherrscht, mußte der poetischen Darstellung nur zu gute kommen, aus dem Brunnen der Lebenswahrheit, der hier quoll, konnte, wie Immermann sehr wohl erkannte, das ganze Gebiet neu getränkt und erfrischt werden. ‚Denn im Volke sind die Grundzüge der Menschheit noch wach, da ist das richtige Verhältnis der Geschlechter noch fest ausgeprägt, da gilt das Geschwätz noch nichts, sondern das Gewerbe und der Beruf, den jeder hat; da folgt der Arbeit in gemessener Ordnung die Ruhe, da ist von den Vergnügungen das Vergnügen noch nicht verbannt'. In der Schöpfung des Hofschulzen, des echten freien Bauern aus

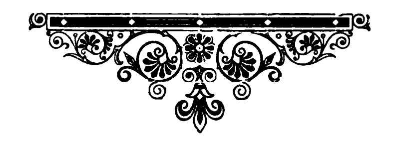
uraltem Bauernblut that und eröffnete der Dichter einen tiefen Blick in den Kern deutschen Wesens, der Hofschulze gemahnt in der That, wie es sein junger Gastfreund, der Graf Oswald Waldburg schildert, an einen Erzvater, der dem Gotte seiner Väter von unbehauenen Steinen ein Mal aufrichtet und Trankopfer darauf gießt und Öl und seine Füllen erzieht, sein Korn schneidet und dabei über die Seinigen unumschränkt herrscht und richtet'. Der Hofschulze ward rasch eine jener typischen Gestalten, nach denen von der nachahmenden Poesie hunderte gebildet werden können, die im besten Falle etwas von den Zügen und vom Wesen der Urgestalt aufweisen. Und doch sind die Vorzüge dieser Hälfte des ‚Münchhausen' keineswegs mit den lebendigen Gestalten aus der Bauernschaft, der farbenreichen Wiedergabe ihrer Sitten und Bräuche und ihres Verhältnisses zum modernen Staate und zur bürgerlichen Kultur erschöpft. In der Liebesgeschichte des Grafen Oswald und der blonden Lisbeth, des schönen Findlings, die aus ungesunden, ja fratzenhaften Verhältnissen wie eine Blume aus Schutt und Moder erblüht ist, giebt Immermann sein Bestes und entfaltet eine Gemütsinnigkeit und seelische Tiefe, neben der Plastik der Gestaltung, die ihresgleichen suchen. Es ist nicht eben der glücklichste Einfall unseres Dichters, daß die reine, unbewußt holde Mädchengestalt das verbindende Glied zwischen den Fratzen und phantastischen Karikaturen des rein satirischen und dem warmen Leben des poetischen Teiles des Münchhausen abgiebt, doch vergißt oder überwindet sich der störende Zug leicht und verschwindet vor der Wärme und schlichten Schönheit der Gestalt und der Entwicklung ihres Liebesschicksals. Die erste Begegnung Lisbeths mit Oswald, nachdem der letztere sie durch einen unvorsichtigen Schuß verwundet hat, das Emporblühen ihres Liebeslebens mitten unter den bunten Scenen und dem Lärm der Bauernhochzeit, die Verlobung in der Dorfkirche und die nachfolgende selige Liebesstunde im Walde, dann wieder der Gang der beiden, durch Mißverstand und plumpe Wohlmeinung momentan getrennten Liebenden, ihre Wiedervereinigung und Verständigung bei Oswalds Blutsturz, endlich die Schilderung der Vorgänge im Hause des Diakonus, am Krankenbett des jungen Grafen, der entscheidende Sieg, den Lisbeths gläubige Liebe und jungfräuliche Reinheit über die in der Baronin Clelia verkörperte Welt davonträgt, das ist alles von entzückender Einfachheit, von tiefer Wahrheit und von mildem Hauch unvergänglicher Poesie durchweht. Immermann hatte ein Recht, wenn er sein Buch mit einer Betrachtung schloß, die wie ein Mahnruf an die poetischen Naturen, an die Vertreter der Litteratur erklang. ‚Eine Liebesgeschichte und nichts weiter' werden manche sagen. Wenn es nichts weiter wurde, so ist daran meine geringe Fähigkeit, nicht mein Sinn schuld. Mein Sinn stand darauf, eine Geschichte der Liebe nachzuerzählen, der Liebe zu folgen bis zu dem Punkte, wo sie den Menschen für Haus und Land, für Zeit und Mitwelt reif, mündig, wirksam zu machen beginnt. — Unsere Zeit ist groß, der Wunder voll, fruchtbar und guter Hoffnung. Aber irr und wirr taumelt sie noch oft hin und her, weiß die Stege nicht und plaudert wie im Traume. Das rührt daher, weil das Herz der Menschheit noch nicht wie-

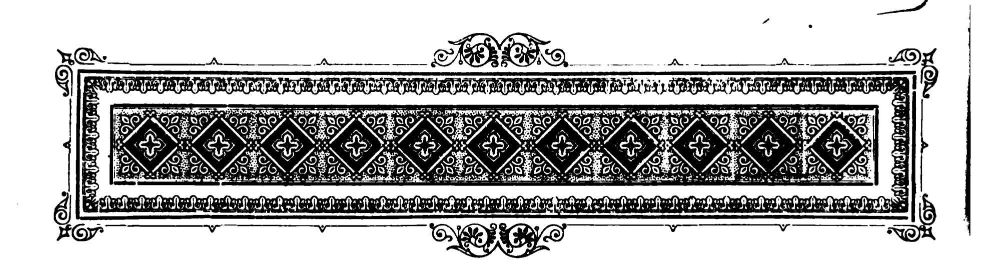
der recht aufgewacht ist. Denn nicht abhanden kam der Menschheit das Herz, es war nur müde und schlief etwas ein. Im Herzen müssen sich die Menschen erst wieder fühlen lernen, um den neuen Weg zu erkennen, den die Geschlechter der Erde wandeln sollen, denn vom Herzen ist alles Größte auf Erden ausgeschritten. Das volle starke Herz meine ich, vom Atem Gottes und göttlicher Notwendigkeiten durchweht und begeistert'.

Auch in seiner letzten Schöpfung, der unvollendeten Neudichtung von ‚Tristan und Isolde' erschien Immermann als ein Pfadzeiger und erwies deutlich, daß die poetischen Elemente in der deutschen Dichtung des Mittelalters nicht verflüchtigt, nicht ausgelebt seien, daß die in diesen Stoffen liegende Poesie zwar der Nachbildung des Stümpers ihren lebendigen Atem versagte, daß aber derselbe durch die verständnisvolle und selbständige Dichtung des Meisters jederzeit noch hindurchwehe. Das Fragment, welches Immermann hinterließ, deutet darauf hin, daß er der alten Sage einen anderen Schluß zu geben beabsichtigte und das geheime Liebesleben Tristan und Isoldes nach dem trügerischen Gottesgericht enden lassen wollte, eine Wendung, die allerdings mit der unbeirrten Weltlichkeit und Genußpoesie des ursprünglichen Gedichtes im Widerspruch gestanden haben würde, aber Immermann jedenfalls gestattet hätte, die besondere Eigentümlichkeit seines Wesens, den Ernst und die Tiefe desselben zu entwickeln. Da ihm ein früher Tod (1840) die Vollendung seines besten Werkes in gebundener Rede versagte und weitere unmittelbare Einwirkungen seiner Natur auf die unfertig durcheinanderwogenden Litteraturzustände der Periode abschnitt, so durfte es nicht Wunder nehmen, daß die vorbildlichen Momente der Immermannschen letzten Werke erst allmählich erkannt, unterschieden und von dem Augenblicke an voll gewürdigt wurden, in welchem man sich bewußt ward, daß der Taumel der Tendenzlitteratur weder bleibende Werke geschaffen, noch die Forderungen, die ein Volk an seine Poesie stellt, befriedigt habe.

Bis dies geschah, bis die vereinzelte und die gemeinsame, ineinandergreifende Nachwirkung der Platenschen und der Immermannschen Bestrebungen sich in neuen lebenskräftigen Schöpfungen kundgab, Schöpfungen, welche den Werken der Periode zwischen 1760—1832 wenigstens teilweise angereiht werden durften, feierte die Tendenz- und Augenblickslitteratur noch manche vorübergehende Triumphe und Heinrich Heine blieb keineswegs das einzige große Talent, das im Bruch mit der großen und schönen Vergangenheit der deutschen Litteratur die Bürgschaft für die Zukunft derselben suchte. Der geschichtlichen Betrachtung der Zeit des jungen Deutschland und der politischen Lyrik und aller verwandten Tendenz- und Augenblickslitteratur liegt der Vergleich dieser revolutionären Gärungsperiode mit der Sturm- und Drangperiode nahe genug. Und doch ist dieser Vergleich unzulässig, weil er wohl in Nebendingen, aber nicht im Hauptpunkte zutrifft, weil statt der Rückkehr zur Natur eine immer stärkere Entfremdung von der Natur eintrat, ja bewußt erstrebt wurde, weil das Verlangen, der Welt eine neue geistige Gestalt zu geben, sich nicht zur zwingenden, fortreißenden Kraft erhob, weil das schließlich siegreiche Wiederaufleben

deutschen Poesie unabhängig, ja im Gegensatz zu den Forderungen und
:ndigungen der neuen Stürmer und Dränger erfolgte. Ein rascher Über-
über die Bestrebungen und die Leistungen des modernen Sturmes und
ıges, ein Vergleich der Anfänge und Ausgänge einer Bewegung, deren
:ve, treibende Kräfte, ja deren Vertreter und litterarische Zeugnisse zum
ı Teil schon vergessen wurden, ehe noch ein Menschenalter verstrichen war,
ohne besonderen Vergleich herausstellen, wie weit der neue Sturm und
ıg hinter dem alten zurückblieb.





Das junge Deutschland und die politische Lyrik.

Kaum je zuvor hatte in der deutschen Litteratur eine so weitreichende und anscheinend hoffnungslose Verwirrung der Empfindung, des Wollens und des Geschmackes geherrscht, als in den dreißiger und den vierziger Jahren, wenn man diese Zeit nach dem im Vordergrunde stehenden litterarischen Werken sowie den erfolgreichen Poeten beurteilt und die Gruppe der erfreulicheren Erscheinungen zunächst außer Augen läßt. Auf der einen Seite ward mit der scheinbar größten Zuversicht ein neues Zeitalter geistigen Aufschwungs verheißen und der Litteratur, die aus der Auflösung der seitherigen poetischen Formen hervorwachsen sollte, eine gewaltige Zukunft prophezeit, in der sie ein ganz anderes und weit umfassenderes Priestertum übernehmen werde, als das der seitherigen Dichtung auch in ihren höchsten Vertretern gewesen sei; auf der andern Seite empfand man wohl, daß diesem Durcheinander von unreifen Bestrebungen und Versuchen der große, einheitliche, siegende Zug einer glücklichen Litteraturperiode durchaus fehle. So lärmend sich die Wortführer der Tendenz gebärdeten und so unablässig sie das Schlagwort des Tages von der Gewalt einer Prosa wiederholten, die aus dem Geiste der Zeit selbst geboren sei, so war doch der Glaube unendlich schwächer, als die Botschaft. Eine Ahnung, daß die Dichtung im Gefolge und in der Kampfgenossenschaft ihr fremder Interessen, ihre eigentümlichste Kraft und Wirkung verlieren müsse, daß die Litteratur, ausschließlich nach dem Beifall der Massen strebend, an ihrem eigenen Verfall arbeite, überkam die Gemüter selbst in den Jahren, in denen die Schriftsteller des ‚jungen Deutschland' die Forderung unbedingten Anschlusses an die Öffentlichkeit ausgesprochen hatten (unter welcher Öffentlichkeit sie lediglich die liberalen Bestrebungen in Staat und Kirche verstanden). Jedenfalls währte der Versuch, die seitherigen Formen der Poesie durch neugeschaffene Zwitterformen nicht so-

wohl zu ersetzen als abzulösen, nur kurze Zeit hindurch. Die Skizzen, Bilder, Tagebücher, Gedankensymphonieen, Weltspaziergänge, Reisenovellen, die Portraits und Silhouetten, mit denen die Jungdeutschen nicht nur die nach ihren Begriffen überlebte Lyrik, sondern auch die erzählende und dramatische Poesie beseitigen wollten, waren wohl imstande, die Teilnahme der Gebildeten noch mehr zu zersplittern und die Ansprüche, welche der einzelne an die Litteratur erhob, noch krauser und widerspruchsvoller zu gestalten, als seither, aber sie zeigten sich nicht einmal fähig das unausrottbare Bedürfnis nach Unterhaltungs-Litteratur zu schmälern und die Gewöhnung an eine platte, unvergeistigte Stoffmasse zu besiegen. Die einzelnen Autoren des jungen Deutschland, soweit sie nicht, entweder wie Ludwig Börne aus Frankfurt am Main (1786—1837) die politische Agitation, die allmähliche Aufstachlung des deutschen Volksgeistes zur Erhebung gegen die seitherigen Zustände als ihre Lebensaufgabe betrachteten oder wie Theodor Mundt aus Potsdam (1808—1861) an den Irrtümern ihrer Theorie aus dem Mangel jeder wirklichen Gestaltungs- und Schöpferkraft festhielten, versuchten sich nach wenigen Jahren der anfänglich so höchlich mißachteten und geringgeschätzten Formen poetischer Darstellung zu bemächtigen und als Erzähler und Bühnenschriftsteller einen Einfluß auf das Publikum zu gewinnen, der freilich meist wieder außerpoetischen Zwecken dienen sollte und mußte, der aber mit dem Anspruch, die deutsche Litteratur auf völlig neue Grundlagen zu stellen, wenig mehr zu schaffen hatte. Ja, mehr als einer der Heißsporne des neuen Zeitalters der Prosa ging bei untergeordneten Unterhaltungsschriftstellern und Theaterlieferanten des letzten Jahrzehnts in die Schule, um seinen Einfällen doch etwas Gestalt und den Schein lebendiger Wirkung verleihen zu können.

Herrschend blieb bei alledem die Vorstellung, daß die deutsche Litteratur in eine ‚Epoche des Geistes' eingetreten sei, unter welchem Geist namentlich ein flüssiges, flüchtiges Element geistreicher Einfälle und Wortwendungen, die rasche Befreundung mit jeder Art des Zweifels, der Anschluß an die keckſten sittlichen und gesellschaftlichen Neuerungen, die Hingabe an auffallende, wunderbare, launen- und krankhafte Erscheinungen verstanden wurde. Außer Zweifel stand es ferner für die Vertreter der Richtung, daß die neufranzösische Litteratur, namentlich seit der Julirevolution, die Rolle einer Vorkämpferin für die übrigen europäischen Litteraturen übernommen habe. Im Eifer der Nachfolge auf alle von den neueren Franzosen beschrittenen Bahnen, schlossen sich die deutschen Schriftsteller dieser Gärungsepoche ohne Zögern der äußerlichen, der Farbenromantik französischer Poeten an, während sie die dem heimatlichen Boden entstammte Romantik unablässig befehdeten und die Dichtungen Eichendorffs und selbst Uhlands als unzeitgemäße Spielereien verurteilten. Zu den Einwirkungen der französischen mehr oder minder von den politischen und socialen Gärungen und gewaltsamen Kämpfen ihres Landes bewegten Schriftsteller gesellten sich die litterarischen Resultate gewaltiger und tiefreichender Bewegungen in der deutschen Philosophie und Theologie. Der Streit, den die Hegelsche

Philosophie alter Schule, welche zwei Jahrzehnte lang, wenigstens im größten deutschen Staate, in Preußen, als eine Art Staatsphilosophie, als die Voraussetzung und Grundlage jeder Bildung gegolten hatte, unmittelbar nach dem Tode ihres Begründers teils gegen die eignen Schüler, welche die letzten Konsequenzen dieser Philosophie in den einflußreichen Halleschen Jahrbüchern zogen und vertraten, teils gegen die Ankläger und Widersacher bestehen mußte, die ihr aus den Reihen der christlich-Gläubigen immer zahlreicher und mächtiger erwuchsen, war nur eine Erscheinungsform für die tiefreichende Zerklüftung, die im deutschen Geistesleben mehr und mehr zu Tage trat. Die Veröffentlichung des ‚Lebens Jesu' von D. F. Strauß spielte den schon entbrannten Kampf der Wissenschaft in das Leben hinüber, die erstarkte Gläubigkeit stellte sich entschlossen der Zersetzung des Offenbarungsglaubens entgegen und strebte nicht nur die Wirkungen der Evangelienkritik, sondern die Gesamtwirkungen der Hegelschen Philosophie zu überwinden. Dies Ringen auf Leben und Tod, das sich im nächsten Menschenalter unabläßig erneuerte, gehört mit all seinen Wechselfällen, mit dem größten Teil seiner tiefreichenden Bedeutung für Staat und Kirche, für Volk und Gesellschaft nicht sowohl der Geschichte der Philosophie und Theologie, als der allgemeinen Geschichte und Kulturgeschichte des deutschen Volkes in den letztvergangenen Menschenaltern an. Aber auch die Geschichte der Nationallitteratur muß desselben wenigstens gedenken, denn eine ganze Reihe der seltsamsten und widerspruchvollsten litterarischen Erscheinungen hat ihren Ursprung und ihre Wurzeln in dem von dem erbitterten Streite zerklüfteten Boden. Soweit das ‚junge Deutschland' eine gewisse Selbständigkeit beanspruchen konnte und nicht von dem französischen Geistesleben der dreißiger Jahre abhängig war, soweit stand es unter dem Einfluß der philosophischen Kritik, der Anschauungen, die aus der Hegelschen Philosophie hervorwuchsen, und ihren bezeichnendsten Ausdruck in dem philosophischen Naturalismus Ludwig Feuerbachs fanden, stand es endlich und hauptsächlich unter dem der Tübinger theologischen Kritik. Die Mischung der politisch-socialen, der philosophischen und religiösen Streitfragen der Zeit mit der litterarischen Darstellung bildete den besonderen Stolz des jungen Deutschland und der mit ihm verwandten Bestrebungen. Gewiß war es eine geistige Dürftigkeit, welche die Poesie allein auf die Pflege der Form verweisen wollte, gewiß hatte die Litteratur nicht nur das Recht, sondern geradezu die Aufgabe jene Kämpfe, die ins Leben hinabreichen, die ein ganzes Volk oder große Bruchteile eines Volkes erregen, auch darzustellen. Sie besitzt die Fähigkeit die lebendige Wirkung der Zeitstimmungen in Seelen und Schicksalen der Menschen viel deutlicher und ergreifender wiederzugeben als die abstrakte Darstellung, sie kann alles, was Leben geworden ist, oder was sie selbst in Fleisch und Blut zu verwandeln vermag, zu ihrem Stoff nehmen, aber sie darf sich niemals mit bloßen Andeutungen, mit der äußerlichen Aufpfropfung zeitbewegender Fragen auf irgend eine Scheinwiedergabe von Leben begnügen. Indem der poetischen Litteratur Aufgaben gesetzt und Verdienste zugesprochen wurden, die völlig außer ihr lagen, trat eine heil-

lose Verwirrung in Bezug auf die Forderungen an das poetische Talent, in Bezug auf die Maßstäbe ein, welche an Werke gelegt werden sollten, die sich wenigstens zunächst und äußerlich für poetische gaben, eine Verwirrung, die es selbst heute noch erschwert, die Erscheinungen der dreißiger und vierziger Jahre ins rechte Licht zu rücken und Schriftstellern gerecht zu werden, welche zum Teil mit großem Talent, zum Teil mit Ernst und tiefer Überzeugung, Wege einschlugen, die von aller lebendigen Poesie und poetischen Wirkung weit abführten.

Ein litterarischer Hauptvertreter des jungen Deutschland, nächst Heine und teilweis im entschiedenen Gegensatz zu Heine, der einflußreichste Führer und Förderer der gesamten Bewegung, war Karl Gutzkow aus Berlin (1811--1878), ein Schriftsteller, der, wie kaum ein zweiter, mit den wechselnden Stimmungen der Zeit verbunden gewesen ist, dessen Naturell und Geistesrichtung bei allem starken Individualismus und Selbstbewußtsein vom Kampfe des Tages unwiderstehlich ergriffen ward. Vernahm er doch nach seinen eigenen Worten ‚fortgesetzt das mächtige Wehen und Rauschen in den neuen Luftströmungen, die über die Menschheit hinwegzogen, das deutlich vernehmbare Läuten einer zur Zeit noch unsichtbaren neuen Kirche des freien Geistes', spürte er doch, daß sein Herzblut bei jeder Gelegenheit wogte und wallte, wo die ‚Ideen der neuen Zeit' im Spiel waren, während er bei ‚nur darstellendem Zweck und künstlerischen Absichten die Wallungen des Herzens zurückdämmte.' — Ein starkes Talent und ein noch stärkerer Drang zu publicistischer Wirksamkeit, zum unmittelbaren Eingreifen in die Fragen und Angelegenheiten des Tages hielt den poetischen Regungen und dem Gestaltungsvermögen Gutzkows von früh die Wage, er suchte sich eigene Wege, zunächst völlig unbekümmert darum, ob dieselben poetische seien oder nicht, mit ausgesprochener Gleichgültigkeit gegen alles, was er Form nannte und schalt. Frei, auf sich selbst gestellt, wohl abhängig von dunklen Antrieben seiner eignen grüblerischen und zweifelnden Natur, wie von den wechselnden Neigungen einer gärenden Zeit, aber von keinem ästhetischen Bekenntnis einer Schule, gleich allen jungdeutschen Talenten für die neufranzösische Litteratur gestimmt und doch wiederum auch an ihr zweifelnd, kann Gutzkow kaum mit seinen Genossen verglichen werden, von denen er sich im Laufe seiner Entwickelung mehr und mehr entfernte, ohne sich doch von ihnen befreien zu können. Der oft versuchte Vergleich Gutzkows mit Lessing scheitert schon an der einfachen Erwägung, daß Lessing produktiv wie kritisch die schärfste Trennung der poetischen Gattungen und ihrer Aufgaben obwalten ließ, daß er die logische Folge der plastisch heraustretenden poetischen Handlung, die Festigkeit und Klarheit der Charakteristik, die knappste und strengste Beschränkung auf die Sache erstrebte wie forderte, während Gutzkow, gleich Lessing poetisch und kritisch thätig, zu einer Vermischung der Formen und ihrer Wirkungen, zur andeutenden Darstellung und mannigfachen Schwankungen der Charakteristik hinneigte. Näher liegt und besser stimmt der Vergleich Gutzkows und seiner eigentümlichen Stellung mit Voltaire, obschon der deutsche Autor des neunzehnten Jahrhunderts hinter der Weltwirkung, die der französische des acht-

zehnten geübt, weit zurückblieb. Aber man fand mit Recht Vergleichspunkte, in dem starken Übergewicht des Verstandes, der Reflexion bei beiden Schriftstellern, in der unbesiegbaren Neigung in alles einzugreifen und bei allem mitzusprechen, in der Mischung publicistischer und poetischer Bestrebungen. Den gewaltigen Thätigkeitsdrang, die streitbare Eifersucht, die Gemütsansprüche bei starker Skepsis und rücksichtsloser Kritik, die unablässige Unruhe, die uns aus Voltaires Lebensgeschichte überliefert sind, finden wir auch bei Gutzkow wieder. Im Spiel seines Geistes setzt sich der Deutsche um die Wette mit dem Franzosen über die Schranken der Natur hinaus, innerhalb deren allein die reine poetische Darstellung und die reine poetische Wirkung gedeihen. Gutzkow nahm es gleich Voltaire oft genug als ein Recht in Anspruch, für seine Tendenz Scheinfiguren und Karikaturen, statt individuell beseelter Gestalten auftreten zu lassen, unmögliche Situationen vorzuführen, obschon hierbei der Unterschied obwaltet, daß Voltaire dergleichen Erfindungen mit einer Sicherheit hinstellt, als wären es Alltäglichkeiten, während der Verfasser von ‚Maha Guru' und ‚Blasedow und Söhne' dieselben in schattenhafter, unbestimmter, sich selbst bezweifelnder Weise zum Besten giebt. Bei Gutzkow wie bei Voltaire erscheint dann diese Freiheit wundersam gepaart mit einem schier unbegreiflichen Respekt vor willkürlichen litterarischen und künstlerischen (namentlich theatralischen) Traditionen. Schließlich, um die Parallele nicht ins Unendliche fortzuführen, ergiebt sich ein treffender und bedeutsamer Vergleich aus Beider Auffassung, daß die Poesie nicht Zweck sondern Mittel sei. Wie sich die Vielartigkeit der Voltaireschen Arbeiten, der jähe Wechsel seiner geistigen Lebensäußerungen und Launen auf den einen Antrieb der ‚Aufklärung' Raum zu schaffen, zurückführen läßt, so kommt Einheit in Gutzkows Schöpfungen, Arbeiten und Anläufe, wenn man im Auge behält, daß der Drang den politischen Liberalismus, samt seinen socialen Tendenzen und seinem religiösen Freisinn zu fördern, den Poeten stärker beseelte, als die Teilnahme am Leben selbst, an seinen Erscheinungen und Offenbarungen.

Die älteren Werke Gutzkows, in denen er bald an Jean Paul, bald an die Satiriker des achtzehnten Jahrhunderts, gelegentlich selbst an Lucian sich anlehnte, seine ‚Briefe eines Narren an eine Närrin', ‚Seraphine', der satirische Roman ‚Blasedow und seine Söhne' und die durch und durch ungesunde und in der Geschmacklosigkeit, wenn auch keineswegs in der schamlosen Keckheit an Friedrich Schlegels Lucinde gemahnende ‚Wally, die Zweiflerin' zeigen eine Kompositionslosigkeit, der man überall anmerkt, daß der Schriftsteller bei allem in der Welt, nur nicht bei der poetischen Ausführung seiner Erzählung verweilt. ‚Ein einziger rätselhafter Ton der Luft, fernherklingende Menschenstimmen, eine Kunde von neuen Wendungen und Begriffen der Zeit konnte den Verfasser sogleich wieder aufscheuchen von einem Lager, wo die, die nur die Form lieben, und diese nur pflegen, sich die Hütte, die oft der Tempel ihres Ruhmes wird, behaglich aufschlagen'. Auch Gutzkows erste dramatische Dichtungen ‚Saul', ‚Hamlet in Wittenberg', ‚Nero' gehörten durchaus der Art der Dramatik an, für die der jeweilige Stoff nur ein Gefäß von der Handlung weitabliegender

Einfälle ist. Fast ein Jahrzehnt lang bewegte sich Gutzkow in dieser Art der Darstellung, welche er nur in einigen das Gesetz der Form etwas besser erfüllenden Erzählungen (‚Der Sadducäer von Amsterdam') mit einer sachlicheren vertauschte. Es war bewunderungswürdig, wie rasch und ausgiebig es ihm nach diesem halbpoetischen Vorleben gelang, zur wirklichen Darstellung im Drama und im Roman durchzudringen. Gutzkow hatte sich schließlich überzeugen müssen, daß trotz aller Gärung der Zeit, wenn nicht die poetischen, so doch die Unterhaltungsbedürfnisse des deutschen Publikums maßgebend seien. Er bemächtigte sich daher zunächst der dramatischen Form und späterhin der Form des großen Romans. Zu einer Anzahl seiner besten und bedeutendsten, auch erfolgreichsten Leistungen gaben ihm gepriesene französische Poeten der eigenen Zeit die Anregung, wobei der seltene Fall eintrat, daß die Nachbildung die Vorbilder immer und selbst weit übertraf. Wenn die historischen Lustspiele Gutzkows ohne Scribes Lustspiele, die stoffreichen und übermäßig ausgedehnten Zeitromane ohne Eugen Sues von der ganzen damaligen Welt bewunderte Feuilletonromane schwerlich entstanden wären, so erfordert doch die einfachste Gerechtigkeit, zu betonen, daß es Gutzkow in allen diesen Fällen gelang, die den fremden Anregungen entstammenden Abarten des Dramas und Romans mit einem eigenen tieferen Inhalt zu erfüllen, ihnen ein Lebensrecht in der deutschen Litteratur zu geben. —

Die ganze Reihe der Gutzkowschen Dramen einzeln aufzuzählen, könnte nur den Zweck haben einerseits die Mannigfaltigkeit der von dem Dichter ergriffenen und behandelten Themen, andererseits die rasche Vergänglichkeit vieler derselben, die sich allzuhastig an die Bewegung und das Interesse des Tages anschlossen, hervorzuheben. Wenn eine Reihe der historischen Dramen wie ‚Patkul', ‚Pugatscheff', ‚Jürgen Wullenweber' schnell wieder von der Bühne verschwanden, so trug daran vor allem die künstliche Beziehung derselben auf vergängliche Tagesinteressen und ihre Ausstattung mit den noch vergänglicheren Schlagworten des Augenblickes die Schuld. Das gleiche Schicksal hatten selbst bürgerliche Dramen wie ‚Liesli' (eine Auswanderertragödie), wie ‚Ottfried', in denen Motive mitspielten, die bereits der nächstlebenden Generation zum Teil völlig unverständlich, zum Teil gleichgültig geworden waren. Lebensfähiger erwiesen sich schon die einfachen bürgerlichen Schauspiele, wie ‚Werner oder Herz und Welt', ‚Die Schule der Reichen', ‚Ein weißes Blatt', in denen Gutzkow zumeist Konflikte des Herzens mit den äußeren Verhältnissen, der redlichen Selbstbescheidung mit den Versuchungen der Phantasie und der Sinne, dramatisch zu verkörpern suchte. Bleibende Werke, die sicher dies Jahrhundert überdauern werden, schuf Gutzkow in den historischen Lustspielen ‚Das Urbild des Tartuffe' und ‚Zopf und Schwert', die beide durch die Lebendigkeit der Handlung, den Reichtum der Gestalten und eine erfreuliche Sorgfalt der Einzelausführung, eine in den Werken der neuesten Litteratur und nun vollends in denen des jungen Deutschland seltene Rundung ausgezeichnet sind, und in der Tragödie ‚Uriel Acosta', deren Held, ein jüdischer Philosoph des siebzehnten Jahrhunderts, in

dem Kampfe zwischen dem Zuge seines Geistes mit dem zähen Familiensinne, dem Instinkt seines Volkes für ein gedeihliches äußeres Leben, freilich in so bedenklicher Weise unterliegt, daß seine gewaltsame Wiedererhebung gegen den Schluß kaum noch eine tiefere Wirkung zu thun vermag. Doch blieb der Tragödie der Vorzug, daß sie namentlich in ihren ersten Akten tiefere zum Herzen sprechende Töne anschlägt, daß sie ein fremdartiges Leben, wie das der Amsterdamer portugiesischen Judengemeinde im siebzehnten Jahrhundert, mit wenigen aber wirksamen Zügen zur Anschauung brachte, daß sie im geschickten wirksamen Aufbau mit den gepriesenen Dramen der Neufranzosen wetteifern und mehr als wetteifern konnte und selbst in den rhetorischen, theatralischen Partieen den Schein des Poetischen behielt. Man trägt weder bei dieser Tragödie noch bei der späteren ‚Philipp und Perez', noch selbst bei den historischen Lustspielen Gutzkows (denen sich in späterer Zeit noch die minder erfreulichen ‚Der Königslieutenant' und ‚Lorbeer und Myrte' anreihten) den Eindruck davon, daß Gutzkow groß von den Menschen dachte, man empfindet oft genug, daß für den Dichter nichts verhängnisvoller ist, als eine schwankende, nach den verschiedensten Seiten gleichsam tastende, vom Gefühl persönlicher Verbitterung überschattete Weltanschauung, aber man darf dem geistigen Ernst und der mannhaften Art, in welcher Gutzkow mit den in seiner eigenen Natur liegenden Hemmnissen frischen unmittelbaren Schaffens rang, die höchste Anerkennung nicht versagen.

Die größeren erzählenden Dichtungen Gutzkows waren die beiden Zeitromane ‚Die Ritter vom Geiste' und ‚Der Zauberer von Rom', deren kulturhistorische Bedeutung auch derjenige gelten lassen muß, welcher ihnen die poetische Bedeutung abspricht. Die Anlage dieser Romane war unkünstlerisch, ihre ungeheure Ausdehnung nur durch den Mangel an Konzentration und die Hereinnahme unvergeistigter Stoffmassen bedingt, sie wuchsen weit mehr aus dem eminenten Beobachtungs- und Kombinationsvermögen Gutzkows, als aus einer poetischen Idee hervor, aber sie enthalten eine Fülle wirklicher, zugleich individueller und typischer Menschengestalten, sie bezeugen die seltensten Kenntnisse aller deutschen Lebensverhältnisse, sie spiegeln die innere Bewegung wie die Äußerlichkeiten einer Zeit, die sich unendlich ergiebig und groß vorkam und in Wahrheit nur zu oft unfruchtbar und klein war. ‚Der Zauberer von Rom', der das katholische Deutschland zum Schauplatz wählt, überragt an geistigem Gehalt, an Schärfe und Energie der Charakteristik ‚Die Ritter vom Geist', in beiden Romanen aber ergiebt sich, daß die Gestaltungskraft des Schriftstellers von seiner Neigung zur Grübelei, zur Reflexion bedenklich gelähmt wurde. Gutzkow erfand für die Breite dieser Romane einen wohlklingenden Namen, nannte sie Romane des Nebeneinander und setzte voraus, daß sich dieser Roman des Nebeneinander über die früheren Romane des Nacheinander, mit der ihm verhaßten und verdächtigen Folgerichtigkeit der Handlung, erheben müsse. ‚Eine Betrachtungsweise', meint er, ‚wo ein Dasein unbewußt die Schale oder der Kern des anderen wird, jede Freude einem Schmerz benachbart ist, einem Schmerz, der über das, was jene himmelhoch erhebt, seinerseits tief zu Boden

gedrückt sein kann, und wo andererseits eine Unbill auch schon wieder unbewußt den Rächer auf den Fersen hat, wird den Roman noch mehr als früher zum Spiegel des Lebens machen.' Man möchte in der That meinen, daß dem Schriftsteller hier jener rein analytische ‚wissenschaftliche' Roman schon vor Augen geschwebt habe, mit dem sich die heutigen Franzosen so viel wissen. Die Forderung, alle tausend Wirkungen eines Thuns oder Lassens, alle tausend Bezüge einer Persönlichkeit, die im Leben denkbar sind, in der poetischen Darstellung wiederzugeben, hätte konsequent zur Forderung führen müssen, an die Stelle der poetischen Erfindung und Beseelung nur Thatsachen samt den ihnen entspringenden Zeugnissen, Briefen und Dokumenten zu setzen. In einem späteren Memoirenroman unerquicklichster Art ‚Fritz Ellrodt', ist Gutzkow diesem Extrem, welches den Dichter zu einem bloßen Ordner von interessantem Material herabdrücken würde, verzweifelt nahe gekommen, in den beiden Hauptromanen bewahrte ihn die Notwendigkeit die bunten Bilder der Zeitschilderung miteinander zu verbinden und die Fülle der Gestalten, nach deren Wiedergabe es ihn drängte, vor völliger Kompositionslosigkeit. Die Lücken, Sprünge, unmotivierten Entwicklungen der Handlung bleiben in den ‚Rittern vom Geist' wie im ‚Zauberer von Rom' noch empfindlich genug, die wunderliche Verachtung alles Ausgestaltens und Vollendens, in der sich das junge Deutschland und zu Zeiten auch Gutzkow gefiel, schädigte seine lebens- und geistvollsten Bücher. Auch der große historische Roman, den er hinterließ, ‚Hohenschwangau', war im höchsten Maße inhaltreich und schloß in seiner nur halb ausgereiften Gestalt nicht nur eingehende Studien über das sechzehnte Jahrhundert, in dem er spielt, sondern auch bedeutende Charakterzeichnungen und eigentümlich poetische Erfindungen ein. Alles in allem heischt vielleicht kein zweiter moderner Schriftsteller so dringend als Gutzkow, mehr nach dem Gesamtgehalt seines Wesens und seiner Bildung, als nach dem beurteilt zu werden, was von diesem Gehalt in den einzelnen Werken zu Tage tritt. Er gehört zu den Schriftstellern, die unter dem Druck allzu parteiischer Teilnahme für Tendenzen gestanden haben, die das Leben viel zu sehr aus dem Gesichtspunkt von Tagesfragen und Augenblicksfragen ansahen, deren Geist und Können aber die Einseitigkeit ihrer Tendenz überragen, ja deren positive Seiten uns selbst mit der rastlosen Skepsis, der nagenden Unzufriedenheit, dem reizbaren Groll ihres Naturells versöhnen dürfen. Von den Schriftstellern, die Gutzkow direkt nachahmten, in ihm den Wegweiser zu den eigentlichen Zielen der modernen Litteratur erblickten, müssen wir hier völlig absehen, ihre Werke kamen und verschwanden mit dem Tage und spiegeln, selbst als Zeugnisse der Zeit betrachtet, die Zeit nicht entfernt so treu, so mannigfaltig und scharf als die Werke Gutzkows selbst.

Noch viel entschiedener als bei Gutzkow, zeigt sich die Rückwendung zu den herkömmlichen Formen der Unterhaltungslitteratur und die Anlehnung an die zeitgenössischen französischen Schriftsteller, bei dem erfolgreichen Heinrich Laube aus Sprottau in Schlesien (1806—1884). Die specifisch-jungdeutschen Anfänge dieses Schriftstellers, seine Halbromane ‚Das junge Europa', seine ‚Reisenovellen'

wiesen neben einzelnen Elementen burschenschaftlichen Trotzes und burschenschaftlicher Träume, in denen der Student als der eigentliche Träger der Menschen- und Völkerzukunft galt, deutlich und unerfreulich genug die Einwirkung der Heineschen Prosa und der französischen liberalen Journalistik auf, deren Phraseologie und kecke Oberflächlichkeit mit einem Zusatz polnischen, brausenden Lebensgeistes versehen wurde. Fand Laube die Klassiker des achtzehnten und die Romantiker des neunzehnten Jahrhunderts überlebt und nicht mehr mustergültig, so schien ihm Wilhelm Heinse, der Dichter des ‚Ardinghello', noch lebendig und vorbildlich genug, ihn eifrig nachzuahmen. Ein späterer längerer Aufenthalt in Paris lehrte ihn neben der revolutionär gestimmten französischen Tendenzlitteratur der dreißiger Jahre auch jene französischen Schriftsteller kennen, welche mit Talent, Geschick und Geschmack eines der Felder des weiten Gebietes der Unterhaltungslitteratur bebauten. Er erkannte, daß die Maßstäbe hier andere als in Deutschland waren, daß man es der Zeit überließ, ob ein Poet den höchsten Ansprüchen genügt habe und sich damit begnügte, daß er den Forderungen an Klarheit, Deutlichkeit der Darstellung und an einem gewissen Reiz des Stoffes entspreche, die gerade in Geltung standen. Da dies seiner Naturanlage und Sinnesweise durchaus entsprach, löste er sich rasch genug von der Weise seiner Anfänge los, ging eifrig in die Pariser Schule und erstrebte Wirkungen auf ein breites Publikum. In einer ganzen Reihe von Dramen ‚Monaldeschi', ‚Struensee', ‚Graf Essex', ‚Montrose', ‚Der Statthalter von Bengalen', wählte er kecke, abenteuerliche und thatkräftige Glücksritter, wennmöglich mit einem romantischen Anflug, aber nötigenfalls auch ohne diesen, zu Helden, schilderte sie lebendig, blendend, mit einem Wohlgefallen an aller äußerlicher Bewegung des Lebens. Auch nachdem er der ausschließlichen Tendenzrichtung entsagt hatte, behielt er sich die Wirkung durch Anspielungen, Zeitschlagworte und jene Art der Charakteristik vor, welche die Gestalten nach den jeweiligen Vorurteilen und Liebhabereien des Lese- oder Theaterpublikums modelt. In Laubes bekanntestem und in gewissem Sinne bestem Schauspiel ‚Die Karlsschüler' mußte sich die Gestalt des jugendlichen Schiller, in dem Schauspiel ‚Prinz Friedrich' die des nachmaligen großen Friedrich, dieser Modelung bequemen. — Seinen glücklichsten Wurf that der bis an sein Lebensende unablässig thätige Laube in dem späten historischen Romane ‚Der deutsche Krieg', der namentlich in seinen ersten Teilen einen durchaus glücklichen Versuch einschloß, die Wirkung einer gewaltsam bewegten Zeit und verworren leidenschaftlicher Parteiverhältnisse und Parteikämpfe auf eine einfach tüchtige Natur mit voller Lebendigkeit zu schildern.

Die übergroße Zahl der Schriftsteller, welche, den Spuren Heines, Gutzkows, Laubes folgend, jeden Halbpoeten und Halbpublicisten für einen Apostel, jedes Zwitterbuch für ein Evangelium des neuen Geistes aufgefaßt wissen wollten, wobei das beste war, daß alle diese Offenbarungen so schnell verklangen als sie verkündet wurden, gehört der Geschichte der deutschen Litteratur nur als Masse an, aus der die Individuen nicht hervortreten. In der Kritik, welche alle diese an der Romantik und der klassischen Litteratur übten, trat gelegentlich eine oder

die andere gesunde Bemerkung zu Tage, ohne daß darum die Gesamtanschauung eine gesündere geworden wäre. In den Forderungen, welche die Propheten der modernen Litteratur an künftige Werke erhoben, war viel Wohlberechtigtes. Namentlich daß die epische und dramatische Dichtung (deren große Formen eben nicht von jeder lyrischen Begabung ausgefüllt werden können) eine bewegtere, stärkere Wirklichkeit in sich aufnehmen müsse, daß der Kreis der Menschendarstellung, der Charakterschilderung eine wesentliche Erweiterung gebieterisch verlange, daß ein wahrhaft lebendiges und wirkungsreiches Drama nicht aus den theatralischen Traditionen, sondern nur aus den Empfindungen, Leidenschaften und Konflikten des Lebens selbst erwachsen könne, wer hätte es leugnen oder bestreiten wollen? Allein die Erfüllung aller dieser Forderungen hing immer nur von dem ab, was die zeitgemäßen und geistreichen Autoren nicht besaßen und geringschätzten: von der stark empfindenden, lebendig anschauenden, schlicht gestaltenden Dichterkraft. Wie in der Epoche der Gelehrten-Poesie des siebenzehnten Jahrhunderts, die Überzeugung, daß das poetische Talent ein Anhängsel oder eine Eigenschaft der gelehrten Bildung sei, weit verbreitet gewesen war, wie man (trotz aller Gegenversicherungen) in den Tagen des Opitz von Boberfeld, des Lohenstein geglaubt hatte, daß das poetische Gelingen keinem fehlen könne, der in den griechischen und lateinischen Büchern wohl durchtrieben sei und von ihnen den rechten Griff erlernt habe, so gab man sich jetzt dem Aberglauben hin, daß die schöpferische Befähigung in der Teilnahme an den öffentlichen Dingen, dem politischen Raisonnement, mit enthalten wäre. Und wo man nicht gerade soweit ging, da legte man doch dem ‚Esprit', der geistreichen Fülle neuer Einfälle und der geistvollen Schärfe des Ausdruckes, legte allen erdenklichen Äußerlichkeiten, namentlich der Schilderung, ein größeres Gewicht bei, als der unmittelbaren poetischen Freude an den Erscheinungen, der schaffenden Phantasie und der lebendigen Wärme wahrer poetischer Natur. So mächtig war der Einfluß dieses Zeitirrtums, und so entschieden kam die Stimmung wenigstens eines großen Teiles der Gebildeten dem Irrtum entgegen, daß sich die verwüstenden Wirkungen desselben auf allen poetischen Gebieten zeigten. In der Lyrik ergriff die Vorstellung, daß die Zeit neue Stoffe, neue Züge und Farben, neue Gefühle und Weisen verlange, nicht bloß die Nachahmer Heines, sondern auch andere Talente und förderte das Emporkommen einer beschreibenden Schule, die sich der französischen Koloritromantik mannigfach verwandt fühlte und zeigte. Der hervorragendste Poet dieser Richtung war Ferdinand **Freiligrath** aus Detmold (1810—1876), dessen erste jugendliche Gedichte, durch den Schwab-Chamissoschen ‚Musenalmanach' eingeführt, Nachfolger und Nachahmer fanden, ehe der Dichter selbst zu seiner Reife gediehen war. Von den poetischen Beschreibern früherer Tage unterschied sich Freiligrath vorteilhaft dadurch, daß wenigstens den meisten seiner, die Bilder der Fremde, des Meeres, der Steppe, der Wüste mit Vorliebe malenden, Gedichte, eine Stimmung, da und dort sogar ein tiefes und wahrhaftes Gefühl, der ganzen Richtung seiner Phantasie auf das Ungewöhnliche und Abenteuerliche, die Sehnsucht nach Befreiung eines in

kleinen und widerspruchsvollen Verhältnissen gefesselten Menschen zu Grunde lag. Dies eigene poetische Element verband sich nun mit einer wahllosen Entlehnung jener poetischen Mittel der französischen romantischen Dichter (namentlich Viktor Hugos, de Vignys, de Mussets u. a.), welche dem jugendlichen Sinne Freiligraths gewaltig imponirt hatten. Der Einklang mit dieser neufranzösischen Lyrik erstreckte sich bis zur Wiedereinführung selbst der Versform des Alexandriners, welchen Freiligrath als ‚Wüstenroß von Alexandria' anredete und anempfahl, erstreckte sich bis zu der Vorliebe für grelle, grauenvolle, durch schneidende Gegensätze wirkende Beschreibungen und Scenen. Die erhitzte, künstlich übersteigerte Phantasie schwelgte in wüsten Bildern aus der Barbarei Innerafrikas, der Halbbarbarei des Orients, sie übersprang in den Wüstenbildern, selbst in den besten wie ‚Löwenritt' und ‚Gesicht des Reisenden' die Schranken, bis zu denen die lebendige Mitempfindung des Hörers und Lesers allein dem Dichter folgt, sie hielt den neuen Eindruck schon durch die Häufung der malenden Worte und die Keckheit seltsamer Reime für gesichert. Dennoch war echte poetische Triebkraft genug in Freiligrath, in den schönsten seiner Gedichte wußte er eine tiefe Heimatempfindung mit der Vorliebe für das Fremde zu verbinden, der Cyclus ‚Der ausgewanderte Dichter' darf in diesem Sinne typisch für seine gesamte Poesie genannt werden. Alle jene schildernden Gedichte, an denen neben der Phantasie auch das Herz des Dichters beteiligt ist, — wir erinnern nur an ‚Die Bilderbibel', ‚Der Tod des Führers', ‚Die Auswanderer', — erweisen sich auch in der Form als ganz ihm gehörig und einfachen echtern Gepräges als die an der französischen Romantik geschulten Kraft- und Effektstücke. Der Ton des eigentlichen Liedes blieb dieser Lyrik fern, auch wo das Gefühl des Dichters am frischesten und unmittelbarsten ist, bedarf er der Anknüpfung an die Realität der Anschauung. Mit der zweiten Periode seiner poetischen Entwicklung trat Freiligrath in die Schlachtreihe der politischen Poeten, in der wir ihm wieder begegnen werden. — Wenn schon die Neigung Freiligraths zur Schilderung, der Klippe der rednerischen Poesie nicht überall ausgewichen war, so scheiterten an dieser Klippe eine nicht geringe Anzahl von anderen Talenten, die um ihrer ‚Modernität' willen in den dreißiger Jahren mit einem nur zu rasch verhallenden Beifallsjauchzen begrüßt wurden. Als einer für alle darf hier der Deutschungar Karl Beck aus Baja (1817—1879) gelten, dessen ‚Nächte' gepanzerte Lieder und ‚Der fahrender Poet' in bombastischen Phrasen die Herrlichkeit der neuen Zeit verkündeten und die Gegner der Völkerfreiheit, des Fortschritts, der Eisenbahn und des Judentums, mit poetischen Flüchen belegte. Die besseren Elemente der Beckschen Lyrik entstammten durchaus den Heimateindrücken, ein lebhaftes Wohlgefallen an den kräftig-malerischen Erscheinungen des Ungarlandes, die gleichzeitig, wenn schon in tieferer Weise, auch Nikolaus Lenau begeisterten, geht wenigstens da und dort auf die Leser des Dichters mit über. Das größere Gedicht Becks ‚Janko der Roßhirt', welches er einen ‚Roman in Versen' nannte und das, wenn man diese Bezeichnung zugiebt, ein Roman ist, in dem die Schilderung die Handlung ungehörig überwuchert, ent-

hält Scenen, die das Wildlingsleben der ungarischen Pferdehirten, der Zigeuner, der prassenden Magnaten auf ihren Stammschlössern lebendig vor Augen führen. Allein auch in der Poesie giebt es ein Feuer und eine Glut, die nicht zu erwärmen vermögen, die Pracht und Virtuosität der Schilderung an eine Handlung gebunden, welche nicht fesselt, nicht Teilnahme erweckt, bleibt ein zweifelhafter Gewinn.

Ganz eigentümlich stellten sich die Wirkungen der jungdeutschen Bewegung auf dem Gebiete des Dramas dar. Ehe sich Gutzkow und Laube entschlossen gegen die früher verachteten Bühnenschriftsteller vom Schlage der Raupach, Auffenberg, Schenk in die Schranken zu treten, hatten sich einzelne dramatische Talente völlig von der realen Bühne losgesagt. In dieser Lossagung sprach sich zum Teil noch die Gleichgültigkeit und die Willkür aus, mit welcher schon die Romantiker die Schranken der dramatischen Form, die Kompositionsnotwendigkeiten des echten Dramas mißachtet hatten. Dazu gesellte sich nun seit 1830 eine stets wachsende Mißstimmung über die Unmöglichkeit den Leidenschaften und Stimmungen der gärenden Zeit auf der Bühne Ausdruck zu geben. Ward die Büchercensur schon hart angeklagt, so richteten sich weit stärkere Verwünschungen gegen die Theatercensur, die in der That unglaublich bildungslos, dünkelhaft und daneben durchaus unzulänglich war. Auf den Brettern lösten sich die hohlsten Produkte von Jahr zu Jahr ab, neben einem Lustspiel, das ohne Kotzebues ‚anmutige Frechheit', ohne seine Geschicklichkeit und fortreißende Lebendigkeit, durchaus in Kotzebues Spuren ging, neben einer mattherzigen Jambentragödie, die Schillerisch zu sein beanspruchte, und an der meist nichts Schillerisch war, als die rhetorische Breite einzelner Scenen und die Einführung eines nach dem Muster von Max und Thekla gemodelten Liebespaares in alle erdenklichen historischen Stoffe, bewegten sich schwächliche Nachkömmlinge der Ifflandschen Rührdramatik und gediehen allerlei Absenker der Pariser Vaudevilletheater, denen man da und dort einen deutschen, deutschhauptstädtischen Anstrich zu geben suchte. Wenn dazwischen eine und die andere wirkliche Dichtung hervortrat, so wurde der Abstand zwischen ihr und der tagesüblichen Ware nicht mit Befriedigung, sondern mit Verdruß wahrgenommen. Angesichts dieser Mißstände hätten einzelne dramatische Dichter wohl mit Recht auf jede Beziehung zur Bühne verzichten mögen. Aber der Verzicht auf die Darstellung schloß im Gefolge der in den dreißiger Jahren herrschenden Anschauungen eine völlige Auflösung der dramatischen Handlung in einzelne Scenen, die Auflösung der Menschendarstellung in geistreiche Einfälle, in zugespitzte Absichtlichkeit leider mit ein. Wie einst in der Sturm- und Drangperiode, jetzt aber bewußter, anspruchsvoller, ward das dramatische Gedicht (Buchdrama) zum Gefäß der gärenden Unruhe, der Neuerungssucht, der historischen und litterarischen Kritik, jeder Willkür, die geistreich heißen konnte und wollte, gemacht. Der eigentliche vielbewunderte Vorgänger dieser Wendung war Dietrich Christian Grabbe aus Detmold (1801—1836), ein an Trunksucht, innerer Zerrüttung und unseligen äußeren Verhältnissen früh zu

Grunde gegangener Poet, der zwischen der ausgeartetsten Romantik und dem jungen Deutschland in der Mitte stand und in dessen verworren-genialen skizzenhaft unfertigen und willkürlichen Schöpfungen sich die Fäden wohl nachweisen lassen, die sich von der einen zum anderen hinüberspinnen. Wenn in Grabbes ältesten dramatischen Dichtungen, vor allem in dem Fragment ‚Marius und Sulla', sich noch Spuren einer wahrhaften Gestaltungskraft, die der Läuterung fähig und wert gewesen wäre, zeigen, so wurde diese Kraft bald von der eigentümlichen und doch dem jungen Deutschland nur zu verwandten Großmannssucht und geschmacklosen Willkür erstickt, welche die Dramen Grabbes: ‚Don Juan und Faust', ‚Friedrich Barbarossa', ‚Heinrich VI.', ‚Napoleon oder die hundert Tage', ‚Hannibal', ‚Die Hermannsschlacht' entstellte. Im Vergleich mit zahllosen, mattherzigen, rednerischen Dramen, entbehrten diese wunderlichen Gebilde einzelner Vorzüge nicht. Die Phantasie des Dichters schaut gewisse Situationen mit aller Lebhaftigkeit und zieht die Phantasie des Lesers in dieselben hinein, die Ansätze zu einer ganz selbständigen Charakteristik der Überzahl von Gestalten, welche sich in diesen Dramen regen, bezeugen oft die Schärfe der Beobachtung, unmittelbare Energie des Ausdruckes, ja selbst das Vermögen die widerspruchsvollen Wallungen und Regungen der menschlichen Natur in leidenschaftlich gespannten Augenblicken wiederzugeben. Aber zu einer einheitlichen und bleibenden, einer poetisch erquicklichen Wirkung konnte ein Dichter nicht gelangen, dem es immer und überall nur um das Seltsame, Unerhörte zu thun war, der vergaß, daß auch der stärkste Held, der wunderlichste Kauz, der gewaltigste Bösewicht, tief im Boden der menschlichen Natur wurzeln und der in der Freude über seine tausend geistreichen Einfälle nicht zur Zusammenfassung dieser Einfälle in einer vollen und runden Gestalt gelangte. Sein Napoleon, Hannibal oder Hermann sprechen in Epigrammen, welche sehr oft mehr pikanten Randbemerkungen zur Geschichte, als den Gedanken geschichtlicher Gestalten gleichen. In dem Drange nach Lebenswahrheit zeigt sich Grabbe cynisch, in dem nach Neuheit bis zum Knäbischen unreif, in dem nach Humor der Lebensgegensätze karikiert und possenhaft. Reitet im ‚Napoleon' der Kaiser nach der verlorenen Schlacht von Waterloo mit den Worten ab: ‚Da stürzen die feindlichen Truppen siegjubelnd heran, wähnen die Tyrannei vertrieben, den ewigen Frieden erobert, die goldene Zeit zurückgeführt zu haben — die Armen! Statt eines großen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben, werden sie bald lauter kleine besitzen — statt ihnen ewigen Frieden zu geben, wird man sie in einen ewigen Geistesschlaf einzulullen versuchen — statt der goldenen Zeit wird eine sehr irdene, zerbrechliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes. Von gewaltigen Schlachtthaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembleen, Konvenienzbesuchen hoher Häupter, von Komödianten, Geigenspielern und Opernhuren — bis der Weltgeist ersteht, an die Schleusen rührt, hinter denen die Wogen der Revolution und meines Kaisertums lauern und sie von ihnen aufbrechen läßt, daß die Lücke gefüllt werde, welche nach meinem Austritt zurückbleibt' — so fühlt man lebhaft,

wie sehr auch diese Dramatik unter der Herrschaft des Tagesschriftstellertumes stand, wie unwirklich und unwahr sie, trotz ihrer beständigen Berufung auf größere Naturwahrheit und realistische Energie, war. Die Schlachtschilderungen Grabbes sind im Vergleich mit der Mühe, welche in gewissen Genrescenen von ‚Napoleon', ‚Hannibal' und der ‚Hermannsschlacht' aufgeboten ist, die gemeinste Wirklichkeit recht greifbar erscheinen zu lassen, voll lächerlicher Phantastik und Unwirklichkeit. Wenn bei Ligny Napoleon persönlich die Einzelheiten der Schlacht leitet und kommandiert ‚die reitende Artillerie mit Kartätschen wider die Preußen vor', bei Waterloo Milhaud, der Kürassiergeneral, einen englischen Hauptmann anruft: ‚Hauptmann da wahre deine Epaulette, daß sie nicht schmutzig wird' und ihn zu Boden schießt, wenn in der ‚Hermannsschlacht' Varus und Hermann an der Spitze ihrer Heere sich vernehmen lassen, Varus: ‚Achtzehnte! Neunzehnte! Was Tod was Leben? Firlefanzerei, von Philosophen als wichtig ausgeschrieen. Es ist alles eins, nur meine Ehre nicht: Folgt mir! (für sich) Die Zwanzigste ist hin'! und Hermann: ‚Deutsche Reiterei beweise den Römern, daß du das Lob verdienst, welches sie dir früher gaben! Schärf's ihnen ein mit Todeshieben! Fußvolk folg ihr und ahm ihr nach'! so fühlt man sich unwillkürlich wieder zu der grotesken Unwirklichkeit der asiatischen Banise und der Haupt- und Staatsaktionen vom Beginn des achtzehnten Jahrhunderts entrückt. Die Dramen Grabbes weisen daneben zahlreiche Scenen auf, in denen der Sache und der Situation besser Rechnung getragen ist und die so lebendig sind, wie sie lebensfähig sein würden, wenn sie sich nicht zwischen zahlreichen Abgeschmacktheiten, Übertreibungen, Blendfeuerwerken des Witzes und der Laune, rohen Effektscenen fänden, Adern goldhaltigen Erzes, welche zwischen taubes Gestein eingesprengt sind.

Geistig höher als Grabbe stand Georg Büchner aus Darmstadt (1813—1837), dessen wilde dramatische Skizze ‚Dantons Tod' mit einem gewissen Recht als eine geniale vielverheißende Schöpfung gepriesen wurde und dem Herwegh in der Widmung zu den ‚Gedichten eines Lebendigen' ein poetisches Denkmal nach seiner Art setzte. Büchner, der tief in die Geheimbünde und revolutionären Pläne verstrickt war, welche in den dreißiger Jahren in Südwestdeutschland gediehen, hatte sich gleich den meisten seiner Gesinnungsgenossen absichtlich in jene Verherrlichung der französischen Revolution und namentlich des Schreckens hineingelesen, die eben damals von Paris ausging. Seine dramatischen Bilder voll wilder Energie und Gewaltsamkeit, vermochten die Katastrophe, in welcher Robespierre und seine Anhänger Danton und dessen Partei stürzten und zur Schlachtbank schickten, mit den lebendigsten Zügen wiederzugeben und den Leser in das fiebrisch erhitzte, von Phrasen und Blut trunkene, abscheuliche, stinkende Paris der Jahre 1793 und 1794 hineinzureißen. Die poetische Wahrhaftigkeit eines echten Talentes bewährte Büchner in der Charakteristik der Schreckensmänner, der heuchlerisch neidische, dürftige Tugendstolz Robespierres, der brutale Cynismus Dantons und seiner Freunde Legendre und Lacroix, das kalte Pathos St. Justs, die unreife Leichtfertigkeit Camille

Desmoulins sind mit den schärfsten Zügen wiedergegeben und in der Schilderung des großstädtischen Pöbels ist wahrlich keine Verherrlichung der Revolution enthalten. Dennoch hinterläßt das Ganze keinen befreienden, erlösenden Eindruck, sondern einen peinlichen und in gewissen Scenen geradezu widerwärtigen. Büchner brachte den schlimmen Neigungen der Zeit sein Opfer durch die Bevorzugung des Cynischen, in vielen Scenen seines Dramas schwelgt er in der Ausmalung der inneren Verdorbenheit seiner Helden und findet immer neue geistreiche Wendungen für den Ausdruck ihrer schamlosen Naturen. Wie bald und wie weit sich Büchner dieser Neigung entwunden haben würde, läßt sich schwer prophezeien — ein aus seinem Nachlaß veröffentlichtes Trauerspielfragment ‚Wozzek' zeigt ihn noch in derselben befangen.

Die meisten der neuen Stürmer und Dränger, welche die dramatische Form entweder zur Hülle ihrer Reflexionen über Geschichte und Leben brauchten oder sich damit begnügten eine skizzenhafte Virtuosität der Charakteristik zu entfalten, aber sich zur Darstellung von poetischen Handlungen, deren Träger die Gestalten sind, nicht erhoben, teilten auch die politischen Stimmungen und Leidenschaften des vierten und fünften Jahrzehnts. Viel unmittelbarer, stärker und stürmischer als in der dramatischen, traten diese Stimmungen und Leidenschaften in der lyrischen Dichtung zu Tage und erzeugten am Ende der dreißiger Jahre eine politische Poesie, welche wiederum keinen geringeren Anspruch erhob, als den: die gesamte seitherige poetische Litteratur abzulösen und der einzige vollgültige und lebensfähige dichterische Ausdruck des Zeitgeistes zu sein. Die politische Dichtung war zu gleicher Zeit das Produkt einer erhöhten Gärung und fiebrischen Erhitzung des deutschen Lebens und eines kräftigen Wiedererwachens des Kunstgeistes in der deutschen Bildung. Noch ehe das erste Jahrzehnt ausschließlicher Herrschaft der Prosa abgelaufen war, schwand der Glaube an die Alleinberechtigung des Mischmasches von Darstellung und Reflexion, von Politik und bruchstückweiser Poesie, welchen man soeben als den Beginn einer neuen Ära der deutschen Litteratur angesehen hatte. Gleichwohl war das seit der französischen Julirevolution erwachte Verlangen nach politischer Auf- und Anregung stärker als jemals und teilten auch keineswegs alle Kreise des deutschen Volkes dies Verlangen, so reichte die Zahl der Verlangenden mehr als hin, der nun entstehenden politischen Lyrik ein Publikum zu sichern. Die Anschauung, daß die politische Poesie etwas völlig Neues und gleichsam erst ein Kind der liberalen Bewegung sei, beruhte freilich auf einem Irrtum und auf der der ganzen Periode eigentümlichen Geringschätzung vergangener Leistungen. Hätte man unter politischer Poesie die poetische Fassung vaterländischer Empfindungen und Gesinnungen, die Wiedergabe allgemeiner Stimmungen in bewegten, großen, gefahrvollen und kampfreichen Zeiten verstanden, in denen Wohl und Wehe, Gegenwart und Zukunft des ganzen deutschen Volkes auf dem Spiele stand, so würde man sich erinnert haben, daß schon Walther von der Vogelweide ein politischer Dichter im besten Sinne des Wortes gewesen sei, daß unsere Litteratur um die Zeit des siebenjährigen Krieges die freilich schwachen

Anfänge einer neuen politischen Lyrik, in der Zeit des Befreiungskrieges samt ihren burschenschaftlichen Nachklängen, eine wahrhafte Blütezeit derselben gehabt habe. In der That waren die Begeisterung, der Schwung und Mut, die Stärke und Glut des patriotischen Zornes, die gläubige Innigkeit und Hingebung, die idealistische Hoffnungsfreudigkeit der Lyrik der Befreiungskriege, dem lebenden Geschlecht so fremd geworden, daß man weder an sie anzuknüpfen versuchte, noch sich ihrer überhaupt erinnerte. Die neuere politische Lyrik, deren eigentlicher Aufschwung mit dem Erscheinen der ‚Gedichte eines Lebendigen' von Georg Herwegh begann, deren Vorläufer aber schon den dreißiger Jahren angehören, entfesselte eine wunderbare Mannigfaltigkeit der Weisen und Töne und zeigte die bunteste Abwechselung von trunkenem Pathos und Nüchternheit, von feierlichem Odenschwung und Gassenhauerfrechheit, von scharfer ja giftiger Satire und salzloser Trivialität. In der Form schlossen sich die politischen Poeten bald an die Strenge Platens, bald an die leichte Verskunst Heines an, ihren Inhalt empfingen sie von der Oppositionslust, der politischen Unzufriedenheit mit den gesamten deutschen und vor allem mit den kleinstaatlichen Zuständen, von der Sehnsucht der Jugend nach neuem großen Leben, nach einer Zeit kräftiger Thaten und nationalen Aufschwunges, wie sie ein Menschenalter nach den ersten bald vergessenen Erfolgen der politischen Dichter wirklich gekommen ist. Ihrem Wesen nach war diese Lyrik revolutionär, der Widerstand, den sie fand, weckte den Trotz der Sänger und ihrer Hörer und zwischen den schüchternen Wünschen, denen die ‚Spaziergänge eines Wiener Poeten' Ausdruck gegeben, und den wild herausfordernden, den künftigen Umsturz der ganzen bestehenden Welt entgegenjauchzenden Gedichten des Freiligrathschen ‚Ça ira' lag kaum ein Jahrzehnt. Die erstaunlichen Abstände der Empfindung, der Leidenschaft und des Begehrens, welche zwischen den einzelnen politischen Dichtern bemerkbar sind, machen sich sogar in den Gedichten der einzelnen selbst geltend. Vergleicht man die Herwegschen ‚Gedichte eines Lebendigen', welche die Grundtöne der politischen Dichtung, ihre Übergänge und Wechsel recht gut verdeutlichen, so sieht man leicht, wie rasch der vaterländische Schwung, welcher die Gedichte ‚An den König von Preußen', das ‚Rheinweinlied', ‚Die deutsche Flotte' durchdrangen, die unbestimmte und allgemeine Freiheitssehnsucht, welche die Gedichte ‚Das freie Wort', das ‚Reiterlied' und andere erfüllte, in die wesentlich verschiedene Stimmung umschlugen, welche im ‚Lied vom Hasse', im ‚Gang um Mitternacht' und zahlreichen ähnlichen Ausbrüchen voll revolutionären Ungestüms zu Tage trat. Im Gefolge der poetischen Losung ‚Vive la republique' erwachte auch der Zug und Drang das Elend der Massen in die Dichtung hereinzuziehen und mit seiner Schilderung zu wirken. ‚Der arme Jakob' und ‚Die kranke Liese' entsiegelten einer bestimmten Gattung der politischen Lyrik und revolutionären Epik ebenso den Mund, wie die Lieder ‚Der Freiheit eine Gasse!' ‚An die Zahmen' und ‚Jacta alea est' die Stimmgabel für eine andere Gattung abgaben. Auch jene unerfreulichste und gehässigste Seite der neuen Freiheitslyrik, der Egoismus, welcher sich selbst den einzig

1830

echten und alleingültigen Freiheitssinn zusprach, und Gegner wie Genossen in der öffentlichen Meinung zu ächten suchte, äußerte sich bereits in den 'Gedichten eines Lebendigen' prahlerisch und lärmend genug. Der Hohn, mit welchem Herwegh im zweiten Teile seiner gefeierten allverbreiteten Gedichte nicht nur Geibel und Freiligrath als 'die Pensionierten von St. Goar', sondern auch Anastasius Grün, Dingelstedt und andere überschüttete, die eben noch mit ihm die gleichen Töne angeschlagen, war leider auch vorbildlich für die gesamte politische Lyrik zwischen 1840—1848. Die Abhängigkeit eines guten Teiles der deutschen politischen Lyrik von der französischen Poesie verleugnete sich in den 'Gedichten eines Lebendigen' gleichfalls nicht. Namentlich die Chansons Berangers, welche die Julirevolution eingeläutet hatten, waren beliebte Muster und Herwegh bemühte sich den Refrain, die wiederkehrenden Schlußzeilen, auf denen ein Teil der Wirkung Berangers beruhte, in die deutsche Lyrik einzuführen. Auch hierin fehlte es ihm nicht an Nachfolgern. Die wenigen wahrhaft schönen Gedichte Herweghs, die sich erhielten, und noch heute einen tieferen Eindruck hinterlassen, waren nicht politische, die elegischen formvollen 'Strophen aus der Fremde', einige von ähnlichen Stimmungen durchhauchte Sonette, in denen sich Herwegh als berufener Schüler Platens bewährte und einige Lieder.

Zwischen den 'Gedichten eines Lebendigen' und den etwa gleichzeitig hervortretenden von Robert Ernst Prutz aus Stettin (1816—1872) waltete ein beträchtlicher Unterschied, denn während Herwegh ein jugendlich leidenschaftliches Freiheitsgefühl in klangvollen Versen und zum Teil mit poetischer Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit wiedergab, versuchte Prutz für die praktischen Wünsche und Bedürfnisse des deutschen Liberalismus einen poetischen Ausdruck zu schaffen. Unvermeidlich schlugen die so formulierten und versificierten Forderungen vielfach in gereimte Plattheiten, Leitartikel in Versen um, von denen es schon in dem nächsten Jahrzehnt unverständlich war, daß sie jemals für Poesie hatten gelten können. Der satirischen Neigung des Jahrzehnts und seiner Partei genügte Prutz, in einer die aristophanische Form nachahmenden Komödie 'Die politische Wochenstube' und machte dabei Erfahrungen, die auch Platen nicht erspart geblieben waren, daß sich in einer dem Leben und der Empfänglichkeit fremd gewordenen Form wohl Einzelheiten geistreich und mit Glück darstellen lassen, aber diese Einzelheiten sich nie zu einem Ganzen zusammenfügen. Die Bewährung seines poetischen Talents gab Prutz weder in diesen politischen Gedichten, noch auch in den Dramen 'Erich der Bauernkönig', 'Karl von Bourbon' und 'Moritz von Sachsen', in denen er versuchte Gestalten des sechzehnten Jahrhunderts dadurch zu beleben, daß er ihnen die Stich- und Schlagworte des modernen Parteilebens in den Mund legte, sondern in einer Reihe von Gedichten, die einfache Empfindungen mit Innigkeit und Wärme aussprachen und in Balladen und poetischen Bildern, in denen die Stärke des poetischen Motivs, die sinnliche Schilderung Prutz' natürliche Neigung zur rednerischen Breite besiegten.

In die Reihe der politischen Dichter trat gleichfalls um 1840 August

Heinrich Hoffmann aus Fallersleben (1798—1875), derselbe Dichter, von dem Vilmar mit Recht gerühmt, daß er die besten Elemente des alten deutschen Volksliedes auf fast bewundernswerte Art neu produciert habe, der nun aber in seinen ‚Unpolitischen Liedern' die Oppositionslust und Oppositionsstimmung des Jahrzehnts mit der Macht des volkstümlichen Gesanges ausstattete. Denn wie ungebunden und willkürlich der Dichter der ‚Unpolitischen Lieder' auch sich gebahren, wie entschieden er in den ‚Deutschen Gassenliedern' und den ‚Deutschen Liedern aus der Schweiz' zum Bänkelsänger-, ja zum Gassenhauerton herabsteigen mochte, die Forderung der Sangbarkeit ließ er keinen Augenblick aus den Augen. Alle seine Lieder, von den studentisch frisch und tief aus der Volksseele, aus dem unverlorenen und wieder erwachenden nationalen Bewußtsein heraus erschallenden patriotischen Klängen: ‚Deutschland, Deutschland über Alles', oder ‚Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald' bis hinab auf die leichtgeschürzten und zu Zeiten lottrigen Spott- und Scheltgedichte, schlossen sich an bekannte Weisen an oder waren so gehalten, daß neue Weisen aus ihnen leicht hervorgingen. Die Leichtigkeit schlug gelegentlich in Plattheit um, war aber bei alledem viel weniger nachahmbar, als die schwerfällige und anspruchsvolle Rhetorik, zu der Prutz und Herwegh den Ton angaben.

Ein eigenster Vorzug des wein- und wanderlustigen Sängers, welcher mitten in der politischen Erregung die alte Lust und Kraft zu volkstümlich-frischen und innigen, in Wahrheit unpolitischen Liedern nicht verlor, noch verleugnete, war seine unwandelbare vaterländische Empfindung. Oft genug verwandelte sich in seinen Liedern die Lerche in die Spottdrossel, doch niemals richtete er jenen giftigen Hohn gegen sein eignes Volk, welcher von Börne und Heine her zahllose litterarische Produkte und poetische Versuche durchdrang. Selten auch begeisterte er sich für die politischen Drangsale und Wünsche anderer Völker, mit denen sich die deutsch-politische Lyrik rasch erfüllte. Ein Blick auf die Gesamtmasse der politischen Gedichte jener Jahre gewährt den Eindruck einer Maskerade. Da gab es ungezählte Polen-, Magyaren- und Tscherkessenlieder, die Zustände Spaniens und Irlands wurden poetisch geschildert, den Ansprüchen der Czechen auf die Wiederherstellung der Wenzelskrone liehen deutsch-böhmische Poeten wie Alfred Meißner im ‚Ziska' und Moritz Hartmann in den ‚Böhmischen Elegieen' ihre erste frische Empfindung und jugendliche Begeisterung. Der kosmopolitische Taumel dieser Lyrik hatte nachher eine zum Teil sehr häßliche Ernüchterung zur Folge, mitten im Taumel aber war ein dichterisches Zeugnis der unverlorenen Liebe zum großen Heimatlande und zum eigenen Volke um so erfrischender, ein Zeugnis, wie es Hoffmann oft genug und von den jüngeren beispielsweise Franz Dingelstedt in seinem schönsten und unvergänglichsten Gedichte ‚Die Flüchtlinge' ablegte. In einer Pariser Vorstadtkneipe sitzen politische Flüchtlinge aus aller Herren Länder beisammen, erzählen einander ihre traurigen Schicksale und die Schmach ihrer Völker. Ein blonder und schüchterner deutscher Jüngling muß eingestehen, daß er einmal ein freies Wort ‚in Sachen der Tscherkessen' gesprochen habe: ‚da jagten sie von Haus

mich fort, nachdem ich lang gesessen'. Und nun bricht wie eine Flut der Hohn der anderen auf ihn herein, sie springen auf und sinnen ihm an, auf das Land, das ihn verraten habe, Ceter zu rufen. In dem armen verhöhnten Censurflüchtling aber erwacht im gleichen Augenblicke mit aller Gewalt und Stärke die vaterländische Empfindung und besiegt die Frechheit und wüste Gesinnung der anderen, wie die eigene Verbitterung, — ein leuchtender Strahl echter Poesie, der in das trübe und zerrissene Gewölk der politischen Lyrik hereinfiel*).

Der Schöpfer dieses kräftigen Gedichtes, Franz Dingelstedt aus Halsdorf in Kurhessen (1814—1881), nahm unter den politischen Poeten insofern eine besondere Stellung ein, als er einer der wenigen Lyriker dieser Gruppe war, deren Entwicklung nicht mit jener der politischen Dichtung zusammenfiel und endete. Ein eigentümliches, kräftiges und vielseitiges Talent, empfänglich und ausgiebig genug für erzählende und dramatische Schöpfungen größeren Stils, blieb Dingelstedt gleichwohl weit hinter den Erwartungen zurück, die seine ersten Anläufe auf jedem poetischen Gebiete erweckt hatten. In seiner Erscheinung wird es besonders klar, wie sehr dieser Periode der deutschen Litteratur trotz der Phantasie, der empfänglichen Auffassungsgabe, einer dem realistisch-Charakteristischen zuneigenden und in der That gewachsenen Gestaltungskraft, die erste und letzte Bedingung höchster poetischer Leistungen: die liebevolle Versenkung in die Erscheinungen, der tiefere Anteil und die stillgenährte, vollgesättigte Empfindung gebrach. Denn auch die politische Überzeugung, welche die ‚Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters' vertreten, bedingte nur in wenigen Momenten die Hingabe der ganzen Seele, des ganzen Menschen; Laune, Willkür und Ermattung verbargen sich leicht hinter der satirischen Betrachtung der Dinge. Ein Zug zugleich weltmännischer und weltsatter Ironie durchdrang die Gedichte dieses Poeten, und gab ihren schönsten Blättern oft genug einen herbstlichen Anhauch. Indem der Dichter mit gewissen aus der Jugend überkommenen Idealen bricht, sie hinter sich wirft, erscheinen ihm die Dinge, um derentwillen er das thut und nach denen er strebt, keineswegs im idealen Licht

---

*)

Komm', Deutscher, nimm Dein Glas zur Hand
Und thue, wie wir thaten;
Ruf' Ceter auf Dein Vaterland,
Das Land, das Dich verraten.

Ein wüstes Toben. Drinnen stand
Der Jüngling auf vom Sitze,
Im sanften Antlitz Sonnenbrand,
Im blauen Auge Blitze.
Er stieß das Glas hinweg, er warf
Die Scherben an die Wände,
Und so erhob er hoch und scharf
Die Stimme und die Hände:

Das wolle Gott im Himmel nicht,
Daß solches je geschehe!
Nein! Wer mit deutscher Zunge spricht,
Ruft Deutschland niemals Wehe!
Und wenn ich sie, die mich verstieß,
Nie wiedersehen werde,
Mein letzt Gebet und Wort bleibt dies:
Gott schütz' die deutsche Erde.

Er rief's und Herz und Stimme brach
In lang verhaltnem Weinen,
Ein Engel ging durch das Gemach
Die sechs Verbannten meinen.

und er empfindet die Unruhe, die Hast und die leidenschaftliche Gärung, die er in seiner Dichtung widerspiegelt, nicht als einen Segen. Wie es Zeiten giebt, in denen die Stille des äußeren Lebens, der Mangel an Gegensätzen, der Dichtung ungünstig sind, so zeigen sich andere durch die Verworrenheit und Massenhaftigkeit der Erscheinungen, durch den Mangel einer großen gemeinsamen Begeisterung, einer Idee, der poetischen Erfassung und Gestaltung feindlich. In Dingelstedts lyrischen und lyrisch-epischen Gedichten spiegelt sich die Gärung einer Bildung, die Edles und Unedles, poetischen Kern und theatralischen Schein in sich aufnahm, in seinen Erzählungen und Romanen („Unter der Erde', „Die Amazone') machten sich die Wirkungen unbewältigten Stoffes, nur bruchstückweiser Beseelung und Vergeistigung, empfindlich geltend. Dicht daneben stehen dann doch wieder einzelne Gedichte von wahrhaft leuchtender Schönheit und zweifelloser Innigkeit, kräftige Bilder aus Welt und Leben, entschiedene Proben eines großen erzählenden Talents, in der Tragödie „Das Haus der Barneveldt', einer Gestaltungskraft, welche berufen schien, den Zwiespalt zwischen dem traditionellen Zug zur idealistischen Tragödie und dem modernen Drang zur realistischen Charakteristik auszugleichen, aber freilich ihre besten Gaben schon im ersten Akt aufwendet, so daß das ganze übrige Drama wie ein Herabgleiten von der in diesem Akt erreichten Höhe kräftiger Handlung, lebendiger Gestaltenwiedergabe, starker ungekünstelter Empfindung erscheint. — Eine ganz eigentümliche Rolle ward Ferdinand Freiligrath gegönnt, als auch er von der ungestümen Bewegung, der fieberhaften Stimmung der Zeit ergriffen und dazu von außen her gestachelt durch die unablässigen Hohnrufe jener Heißsporne, welche die politische Lyrik für die einzige des Jahrhunderts würdige Poesie erklärten, plötzlich mit einem „Glaubensbekenntnis' unter die radikalen Poeten trat und sich von vornherein unumwunden für die Revolution und zwar für die vollblütige, nach dem Muster der französischen von 1789 oder auch des deutschen Bauernkrieges von 1525 aussprach. Wie viel oder wie wenig man aber auch mit den heißen Leidenschaften, den Empfindungen des Hasses, der Sehnsucht nach Zerstörung und Zusammensturz einverstanden sein mochte, welche den Inhalt der Freiligrathschen Gedichte im Lustrum zwischen 1845—1850 bildeten, der Dichter verleugnete die Ursprünglichkeit seiner Anlage, die frische poetische Sinnlichkeit seiner Natur nicht, alles wandelte sich bei ihm in Bild und Gestalt und selbst den wildesten Deklamationen warf er eine poetische Hülle über. Nachdem er einmal die alte Losung, daß der Dichter auf einer höheren Warte stehe, als auf der Zinne der Partei, rücksichtslos hinter sich geworfen („Nur das Kühnste bind' ich an meinen Simsonsfüchsen: Mit Kanonen auf den Plan, nicht mit Schlüsselbüchsen'), entfaltete er in der Erfassung aller poetischen Momente einer wildbewegten Zeit, in der Wiedergabe des revolutionären Trotzes und der phantastischen Erwartungen eines tausendjährigen Reiches der demokratischen Glückseligkeit und der Völkerverbrüderung, die unverwüstliche Kraft einer lebendig anschauenden Phantasie, welche selbst die trotzigen Abschiedsworte einer unterdrückten revolutionären Zeitung in ein hinreißendes Bild zu verwandeln wußte. Die gesunde Vollsaftigkeit dieses poetischen Naturells

und Talents überwand sogar die Verkümmerung des Exiles, und nachdem er sich mit der lange geleugneten Thatsache, daß das deutsche Volk bis in seinen innersten Kern hinein monarchisch gesinnt ist, wiederum abgefunden hatte, war ihm als Abschluß seiner politischen Lyrik gegönnt, die große sieghafte Erhebung dieses Volkes im Jahre 1870 mit den schönsten und bleibendsten Gedichten zu schmücken, welche diese Zeit der Gefahr, des opfervollen Kampfes überhaupt hervorgerufen und hinterlassen hat. Seine Gedichte ‚Hurra! Germania' und ‚Die Trompete von Vionville' erscheinen uns als die Krone der Freiligrathschen politischen Dichtung, als unvergängliche Zeugnisse, um wie viel gewaltiger der Dichter spricht, wenn er mit Fug im Namen seines Volkes, als wenn er im Namen einer Partei redet, sei die Partei zunächst, welche sie wolle.

Die letzten Jahre vor 1848 brachten bereits eine zweite Generation der politischen Poeten, die mit ihrer Entwicklung und Reife in die Zeit nach 1850 hinüberwuchsen und demgemäß die Einseitigkeit und Ausschließlichkeit der politischen Lyrik nicht mehr vertreten. Sie nahmen die Elemente der politischen Lyrik in die anderweiten poetischen Aufgaben, welche sie sich setzten, herüber, aber sie erkannten doch, daß die Poesie nicht in der politischen Ansprache und Aufreizung beschlossen sein könne. Die größere Zahl der ausschließlich oder vorwiegend politischen Lyriker ward rasch vergessen, einige Namen erhielten sich durch die Gunst eines volkstümlich gewordenen Liedes, so der des Kölners Nikolaus Becker, dessen Rheinlied ‚Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein' im Jahre 1840 bis zum Überdruß komponiert, gesungen, gepfiffen und georgelt wurde, so die Namen Chemnitz und Straß, die beide an das poetisch herzlich unbedeutende ‚Schleswig Holstein meerumschlungen' Anspruch erhoben, so der des Schwaben Max Schneckenburger, dessen gleichfalls 1840 gedichtete ‚Wacht am Rhein' auf den Schwingen einer eindringlichen Weise 1870 wieder auflebte und zum volkstümlichen Hymnus der großen Nationalerhebung gegen Frankreich ward. In allen diesen Fällen handelte es sich übrigens jederzeit um ein Lied, welches nicht einer subjektiven, sondern einer allgemeinen, von Hunderttausenden geteilten leidenschaftlichen Empfindung Worte lieh und eben nur dadurch, daß es gesungen werden konnte und gesungen wurde, zu einer vorübergehenden oder bleibenden Wirkung gelangte.

Von der politischen Poesie im engeren Sinne und der ihr unmittelbar verwandten Lyrik gingen unter anderen Poeten, wie Meißner, Hartmann, Waldau, Gottschall aus, welche ihre Anfänge weit hinter sich ließen. Alfred Meißner aus Teplitz in Böhmen (1822—1885) erwarb seinen Ruf hauptsächlich durch sein Jugendwerk, die ‚Ziska-Gesänge'. Weder ein Epos noch eine poetische Erzählung, sondern lose aneinandergereihte Bilder aus der hussitischen Bewegung des 15. Jahrhunderts, zeichneten sich diese Bilder durch eine gewisse wilde Energie der Zeichnung und Farbengebung aus und konnten die Phantasie eines Geschlechtes, welches, ohne im Grunde von großen Gedanken und Leidenschaften oder von einem neuen Evangelium bewegt zu sein, seiner bürgerlich-

gedeihlichen Zustände müde geworden war, wohl bestricken. Poetisch höher, weil sie reifer, reiner und vor allem nicht rednerisch wie ‚Ziska' sind, stehen die poetischen Erzählungen ‚Werinher' und ‚König Sadal'. Sie gehören ohne Zweifel zu den besten jener poetischen Erzählungen, an denen schon die romantische Periode unserer Nationallitteratur Überfluß gehabt hatte und die in der Zeit nach 1832, namentlich in Folge der poetischen Erzählungen Lord Byrons, welche auch in Deutschland im Original und durch wiederholte Übersetzungen massenhafte Verbreitung und eine Zeitlang uneingeschränkte Bewunderung fanden, sich ins Unendliche vermehrten. Im Drama versuchte sich Meißner mit der herben, als Handlung wenig anziehenden, aber durch charakteristische Gestalten getragenen Tragödie ‚Das Weib des Urias' und mit einem bürgerlichen Trauerspiel ‚Reginald Armstrong', welches den Fluch, der in Wahrheit über dem Geschlecht der Gegenwart hängt, die Anbetung, Herrschaft und Allmacht des Geldes nach seiner tragischen Seite und Wirkung darzustellen unternimmt, aber der Größe und Tiefe des Grundgedankens keineswegs gerecht wird. — Meißners Landsmann, Moritz Hartmann aus Duschnick bei Prag (1821—1872), begann seine Laufbahn mit den politischen und halbpolitischen Dichtungen ‚Kelch und Schwert', setzte sie mit der ‚Reimchronik des Pfaffen Maurizius' fort, einer bitteren Satire gegen alle nichtdemokratischen Glieder der Frankfurter Nationalversammlung von 1848 und 1849. In alledem war wenig Urwüchsiges und Ursprüngliches, die eigentliche Natur des Poeten trat viel wahrer und deutlicher, darum auch gewinnender und liebenswürdiger in dem Idyll ‚Adam und Eva', in den elegisch angehauchten Gedichten ‚Herbstzeitlosen', in dem kleinen, aus böhmischen Jugenderinnerungen geschöpften Roman ‚Der Krieg um den Wald' und in den besten seiner ‚Erzählungen eines Unstäten' hervor. Als Ganzes nicht frei von Koketterie, spiegeln die letztgenannten Erzählungen die Mannigfaltigkeit der Welteindrücke, welche mit einem politischen Flüchtlings- und wandernden Poetendasein, wie es Hartmann zwischen 1849 und 1860 führte, notwendig verbunden waren. Das Mißverhältnis der poetischen Breite zur poetischen Tiefe macht sich dabei allerdings sehr entschieden geltend, da jedoch die gesamte Dichtung der Zeit hieran mehr oder minder krankte, so wäre es unbillig, dem einzelnen aus diesem Mißverhältnis einen besonderen Vorwurf zu machen. Die bunte fremdartige Stoffmasse, die mit der beständigen Erschließung der Fremde durch die gesteigerten Verkehrsmittel ins Ungeheuere wuchs, verleitete ganz naturgemäß zu einer flüchtigen, skizzenhaften Art der Darstellung, keiner wollte in einer Zeit daheim bleiben, wo alles nach der Ferne verlangte. Auch im Mittelalter hatte die deutsche Poesie Ähnliches erfahren: als im Zeitalter der Kreuzzüge die Spielmannsdichtung alle erdenklichen Abenteuer, Wundergeschichten und Legenden aufgriff und sie samt dem Hintergrund eines fremdartig bewegten, farbenreichen Lebens rasch gestaltete. Ja im Vergleich mit den Pilgerfahrten und Abenteuern, die der Phantasie damals angesonnen wurden, wollten die gegenwärtigen nicht einmal viel besagen. —

Max Waldau (sein eigentlicher Name: Georg Spiller von Hauen-

schild aus Breslau, 1822—1855) gehörte ebenfalls zu den zahlreichen Poeten, deren Jugend ganz unter dem Einfluß der revolutionären Gärung und Stimmung verlief und die sich aus den Öden der bloßen Parteipoesie ihren Weg zu einem sicheren und fruchtbaren poetischen Boden zurück suchen mußten. Seine 'Blätter im Winde' enthielten nur Nachklänge der demokratischen Prophetieen, mit denen das deutsche Publikum seit den 'Gedichten eines Lebendigen' unterhalten worden war und die einen stark feuerwerksartigen Charakter hatten: rasch unter großem Geprassel aufblitzender Glanz, leuchtendes Emporsteigen, noch schnelleres Versinken in der Dunkelheit. Höher als diese Lyrik standen die beiden Romane Waldaus: 'Nach der Natur' und 'Aus der Junkerwelt', obschon sie, wie fast alle Romane der jungdeutschen Periode, in geistreicher Willkür nur bruchstückweise zu wirklicher Darstellung durchgebildet waren. Eine erfreuliche Talentprobe gab Waldau in der poetischen Erzählung 'Cordula'. Waldaus schlesischer Landsmann Rudolf Gottschall (geboren 1823 zu Breslau) schloß sich mit seinen ersten Gedichten, poetischen Erzählungen, seinen historischen Dramen durchaus an die politische Poesie an und glänzte in virtuoser Vermannigfaltigung und Wiederholung derselben heißblütig-revolutionären Stimmung. Zu dieser Grundstimmung gesellte sich eine Rückwendung zu dem von den Jungdeutschen geforderten und — meist ungeschickt genug — versuchten Kultus der Sinnlichkeit. Alle diese in einer Reihe von Jugendarbeiten niedergelegten Leidenschaften und Stimmungen erschienen zusammengefaßt in einem großen episch-didaktisch-pathetischen Gedichte 'Die Göttin', ein hohes Lied vom Weibe, ein beredtes Zeugnis dafür, wie in dieser Gärungsperiode Lyrik und Rhetorik, gereimte Philosophie und farbenlodernde Deskription, echt poetische und geradezu antipoetische Elemente zu einem wunderlichen Ganzen ineinander flossen. Die wirklichen Ziele poetischer Gestaltung hielt der Poet in den späteren epischen Dichtungen 'Carlo Zeno' und 'Maja', in der Tragödie 'Mazeppa' fester und besser im Auge, in dem historischen Lustspiele 'Pitt und Fox' trat er an der Seite Gutzkows in die Schranken mit dem französischen Lustspielbeherrscher Scribe, der natürlich auch die deutsche Bühne beherrschte. Die provinziellen Neigungen des Schlesiers zur Bilderüberfülle, zum Prunk der Diktion und zur Häufung der malenden Beiworte, verleugnete Gottschall auch in seinen reiferen Werken so wenig, als den Zusammenhang mit der Tendenz- und Reflexionsdichtung, aus der er seine ersten Anregungen empfangen hatte.

Die politische Lyrik trieb einen Seitenzweig in der poetisch-revolutionären Satire, in der namentlich Adolf Glaßbrenner aus Berlin (1810—1876) mit den Gedichten 'Neuer Reinecke Fuchs' und 'Verkehrte Welt' genannt wurde, Gedichte, in denen er den Versuch machte, uralte poetische Stoffe zu Gunsten und im Sinne des demokratischen Parteiprogramms neu zu gestalten und dabei willkürlich genug mit den Stoffen umsprang. Einen Anlauf zu einem satirischen Epos, welches den politischen Radikalismus mit der Art Starkgeisterei verband, die ihre Wurzeln im 'Don Juan' Byrons hatte, nahm Reinhold Solger aus Stettin in dem Gedichte 'Hans von Katzenfingen',

welches wie sein englisches Vorbild unvollendet blieb, übrigens in der unbarmherzigen Verspottung gewisser Zustände, die in der That die Satire herausforderten, mit eben diesem Vorbild recht gut Schritt hielt. Die windige Großmannssucht der Jugend der vierziger Jahre, die eben emporkommende modische Blasirtheit, der philosophische und litterarische Dilettantismus wurden hier mit ebenso reichen Libationen von schärfster Spottlauge bedacht, als das preußische Gamaschenwesen und der Junkerdünkel. Die Satire trat größtenteils in epischen Formen auf; die politische Komödie, zu welcher Prutz und einige andere Anläufe genommen hatten, konnte umsoweniger gedeihen, als nicht das leiseste Bedürfnis für sie vorhanden war und das deutsche Theaterpublikum der dreißiger und vierziger Jahre sich mit Anspielungen und Andeutungen begnügte, welche in sogenannten historischen Dramen oder in den bürgerlichen Schau- und Lustspielen eingestreut wurden, welche die Bühnen beherrschten. Der Dramatiker, der in dieser Poesie der Anspielungen am glücklichsten war und welcher die Entwicklung der deutschen (oder eigentlich der deutsch-östreichischen, der Wiener) Gesellschaft in diesem Zeitraum mit seinen zahlreichen Stücken anteilnehmend zu begleiten versuchte, war der Wiener Dichter Eduard von Bauernfeld (geboren 1802), dessen Lustspiele durch die lebendige Wiedergabe ergötzlicher Zeittypen und die Beweglichkeit eines geistig angeregten Dialoges über die meisten gangbaren Theaterstücke hinausragten. Bauernfeld näherte sich in dem 1846 mit großem Jubel begrüßten Lustspiel ‚Großjährig' den politischen Satirikern bis auf sehr geringen Abstand: in der Form eines Familienlustspiels ward hier die unwürdige und unhaltbare Bevormundung Deutsch-Östreichs durch das altöstreichische Polizeiregiment in geistreicher Weise verspottet. Die Kunst, diese Tendenz zu gleicher Zeit für die Censur ungreifbar zu verstecken und doch für Jedermann ersichtlich zu machen, ward natürlich in der Erregung jener Jahre vor allem bewundert. Die größeren Lustspiele Bauernfelds, unter ihnen: ‚Das Liebesprotokoll', ‚Bürgerlich und romantisch', ‚Der litterarische Salon', ‚Die Gebesserten', ‚Krisen', ‚Der kategorische Imperativ', ‚Bekenntnisse', ‚Die Virtuosen', ‚Aus der Gesellschaft', ‚Moderne Jugend', hielten sich von der allgemeinen Neigung der Zeit, mit dem poetischen einen außerhalb der reinen Darstellung liegenden Zweck zu verbinden, allerdings nicht frei, sie verdankten im Gegenteil einen guten Teil ihrer Erfolge den oppositionellen Anspielungen und Nadelstichen, an die man sich eben gewöhnt hatte und ohne welche kein poetisches Werk für geistreich und zeitgemäß galt. Aber sie stützten sich doch nicht auf dies Bei- und Außenwerk, hatten immer einen tüchtigen Kern frischer Menschendarstellung und durften sich daneben auf das unbestreitbare Vorrecht des Komödiendichters berufen, die Sitten und Gedanken der eignen Zeit nicht bloß in festen Gestalten und durchgeführten Handlungen, sondern auch in flüchtigen Einfällen, im Witz des Augenblicks zu ergreifen und nach ihrer komischen Seite zu beleuchten. Daß die politische und überhaupt jede Art der Satire, wennschon die leichte, spielende mehr als die strafende und grollende, dem Talent Bauernfelds nahe genug lag, bewiesen auch seine ‚Gedichte', in denen Epi-

gramme und satirische Stücke wie ‚Die Reichsversammlung der Tiere' in weitaus frischerem Ton gehalten sind, als die lyrischen Versuche.

Eine Geschichte der Nationallitteratur hat sich vor nichts mehr zu hüten als vor Schriftsteller- und Bühnenverzeichnissen, eine Gefahr, der in keinem Zeitraume schwerer auszuweichen ist, als demjenigen, welcher dem Tode Goethes unmittelbar folgte. Die Nachahmung und die Nachahmung der Nachahmung standen in üppiger Blüte. Die selbständigen Regungen und Leistungen, die aus der Seele eigen gearteter Naturen erwuchsen, waren keineswegs zahlreich und jeder Schriftsteller, der einen Erfolg gewann, zog einen Troß, ja ein Heer von Gleichstrebenden, Gleichsprechenden hinter sich drein und die Massenhaftigkeit der litterarischen Erscheinungen ward ein schwerwiegendes, wenn auch höchst bedenkliches Element der litterarischen Wirkung. Seit dem zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts hatte jene allgemeine Empfänglichkeit, jene das deutsche Volk seit der Mitte des achtzehnten bis in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts beherrschende poetische Stimmung, ‚eine Stimmung, die so allgemein, so mächtig, ja so ausschließlich war, daß sie nicht einmal durch die blutigen Greuel des Nachbarlandes und sogar nicht durch die schwere Schmach des Vaterlandes sich stören ließ' (Vilmar, S. 347), unabläßig abgenommen. Die ohnehin geminderte Teilnahme war durch die nebeneinander hervortretenden Richtungen, deren Vertreter allesamt behaupteten, die notwendige und zukunftverheißende Entwicklung der Nationalliteratur zu sichern, vollends zerstreut und zersplittert worden. Aber die geringe Wirkung, deren der einzelne sich erfreuen und rühmen konnte, ward wett gemacht durch die Überzahl, ja Unzahl der Erscheinungen, die Teilnahme begehrten und forderten. Was als vereinzelte Irrung, als Laune und Willkür Weniger sich leicht gar verloren, was die noch immer an den klassischen Dichtern genährte Bildung der Empfänglichen kaum beeinflußt hätte, das gewann nicht Wert, aber Wucht durch die überwältigende Fülle der Wiederholung, mit der es hervortrat. Wie die jungdeutsche poetisierende Halbpublizistik, so erzwang auch die politische Lyrik und alles, was ihr verwandt war, die Beachtung durch die Zahl der Erscheinungen. Hunderte von Namen, die heute wieder vergessen sind, brachten in kleinen Kreisen ihre Anschauungen und Richtungen zu einer Geltung, die keineswegs mit den Namen und Leistungen selbst verschwand.

Am augenfälligsten indes ergiebt sich die Gewalt und Stärke der Zeittendenz, jener Theorie, daß der Dichter dem Augenblick dienen müsse, wobei freilich der Augenblick fast ausnahmslos als das Jahrhundert bezeichnet wurde — aus dem Verhältnis echter und auf eine ganz andere als die tendenziöse Entwicklung angelegter Dichternaturen zu der herrschenden Strömung. Da man weder ein naives Talent, noch eine von der Bewegung des Tages abgekehrte Natur mehr verstehen, noch auch nur dulden wollte, so gerieten namentlich phantasiereiche und in ihrer Bildung noch nicht gereifte Poeten in bedenkliches Gedränge, mehr als einer bezahlte den Versuch, sich von der Gärung des Tages durchdringen zu lassen, mit dem Verlust seiner ganzen Leistungsfähigkeit.

Aber auch bei Talenten, die an sich stark, lebensvoll, der Wirklichkeit in dem Maße zugewandt und vom Hauch der berechtigten Zeitbestrebungen derart berührt waren, daß der Versuch, ihre ursprüngliche Anlage mit den Zeitstimmungen in Einklang zu setzen, als eine Notwendigkeit gelten mochte, übten die Hast, mit der dieser Versuch unternommen wurde, die völlige Abhängigkeit, in welcher sie sich von unberechenbaren und der Poesie geradezu feindlichen Mächten setzten, eine verhängnisvolle Wirkung aus. Da in der poetischen Litteratur wie im Talent des Individuums nur das organisch Gewachsene ein bleibendes Recht hat, so lag schon in der Gewaltsamkeit, mit welcher die betreffenden Dichter sich in die Interessen der Zeit oder des Tages warfen, statt in dieselben hineinzuwachsen, etwas Bedenkliches. Dazu kam ein tiefer liegendes Moment. Jede voll ausgereifte, in sich beschlossene Anschauung, jeder Glaube, der Menschen ergreift, begeistert und trägt, findet seine Dichter, je frischer, jugendlicher, stärker und allgemeiner er ist, um so sichrer wird ihn die Dichtung erfassen. Selbst der Irrtum kann seine Poesie haben und eine gewisse poetische Wirkung wird von ihr auch auf diejenigen ausgehen, die den Irrtum nicht teilen. Schlimmer ist die Dichtung in jenen Zeiten der Übergänge gestellt, in denen statt eines Glaubens nur Zweifel herrschen, wo die einfache klare und ihrer selbst gewisse Anschauung zersetzt, zerbröckelt ist und die Poeten ihre ursprünglichen unmittelbaren Gefühle und die Resultate des Zweifels, der Betrachtung in Einklang zu bringen streben, ohne daß ihnen dies gelingen will. Zu den Dichtern, welche das Ringen zwischen ihrer ursprünglichen Natur und den Aufgaben, die ihnen die Zeit gestellt oder die sie sich vielmehr von der Zeit hatten stellen lassen, sehr deutlich und anschaulich zeigen, gehört Julius Mosen aus Marienei im sächsischen Vogtlande (1803—1867), welcher in den ersten dreißiger Jahren zunächst durch einige Zeitgedichte (‚Die letzten Zehn vom vierten Regiment', ‚Polonia') bekannt wurde, dessen Eigentümlichkeit und Stärke aber, wie selbst diese Gedichte erwiesen, keineswegs in der zeitgemäßen zeitungsentsprossenen Rhetorik lag. Eine lyrische Begabung, wurzelnd in der uralten Naturseligkeit und dem wehmutvollen Naturgefühl der deutschen Dichtung, genährt durch die innige Hingabe an volkstümliches Leben und Träumen, eine Begabung, die immer dann am glücklichsten ihre tiefe Empfindung ausspricht, wenn sie dieselbe in ein anschauliches Bild von den reinsten Verhältnissen und zartem Schmelz der Farben hineinpressen kann, eine wortkarge Natur, die nicht immer vermag, Phantasie und Gefühl ihres Hörers und Lesers in die eigene Phantasie und Stimmung hineinzuziehen, aber wenn und wo sie es vermag, unwiderstehlich wirkt, zählte Mosen zu den besten Lyrikern und Balladendichtern, nicht sowohl aus Uhlands Schule, als aus Uhlands Verwandtschaft. Seine Balladen ‚Andreas Hofer', ‚Der Trompeter an der Katzbach', ‚Der Schafhirt', ‚Der erstochene Reiter', ‚Des Waffenschmieds Fenster', haben den echten und vollen volkstümlichen Klang, verbinden den Zauber knapper Erzählung mit dem lyrischer Tiefe; im einfachen, an ein Naturbild geknüpften Liede weiß der Dichter den ewig wiederkehrenden menschlichen Empfindungen einen neuen subjektiven

Reiz zu verleihen, wir ruhen mit ihm am träumenden See, ziehen mit ihm in innigem Sehnen, glühendem Schweigen durch des Kornes enge Gassen, sehen den Nußbaum über dem träumenden Mädchen luftig und duftig die Zweige breiten, hören den frohen Ammerngesang und sehnen uns mit der Frühlingslerche empor zu Freiheit und Luft. Auch jene dunkeln tiefdämonischen Wirkungen des Naturlebens, die den Träumenden sich selbst entrücken, zittern durch Gedichte wie ‚Waldweib', ‚Stimme vom Berge', ‚Stimme aus dem Thale' hindurch und die tiefere Betrachtung des Dichters wandelt sich im innigen Anschluß an die Natur fast jederzeit zur Stimmung; Gedichte wie ‚Nacht', ‚Der Rehschädel', ‚Die Aloe' dürfen hier als die eigentümlichsten gelten. Die vaterländische Gesinnung des Dichters spricht sich in stolzer männlicher Einfachheit aus und seine Lyrik ist ein vollgültiger Beweis dafür, daß er zu nichts weniger als einem Tendenzpoeten gewöhnlichen Schlages angelegt war. Die Prosaerzählungen seiner ‚Bilder im Moose' gehörten ihrem Gehalt und ihrer Form nach der Romantik an. In dem kleinen Epos ‚Ritter Wahn', einer Jugendschöpfung, die er von einer Studentenfahrt nach Wälschland heimgebracht, gestaltete er eine uralte Sage wahrscheinlich germanischen Ursprungs. Ein tapferer, jugendlicher Held, von plötzlicher, ungeheurer Todesfurcht zwischen den Leichen des Schlachtfeldes erfaßt, will mit seinen Knechten und Schätzen ostwärts, so weit das Roß ihn trägt, von Schloß zu Schloß, von Land zu Ländern schweifen, bis ihm einer unverbrüchlich sagen kann, daß er die Macht des Todes zu brechen und ihm den Leib zu retten vermöge. Dem will er dann von Ewigkeit zu Ewigkeiten dienen, für ihn arbeiten und gewaltig streiten. So geht die Fahrt in ungemessene Weiten, Kämpfe mit Drachen und Riesen werden bestanden, die Knechte fallen von dem Ritter, den der eigne Wahn über die Erde jagt, allesamt ab, nur das Roß bleibt ihm treu, ihn aber hetzt die Todesfurcht weiter und macht ihn zum tapfersten Kämpfer, welcher kein anderes Grauen, keinen anderen Schrecken mehr fürchtet. Diesem prachtvollen Einsatz des Gedichtes entspricht der Fortgang nicht ganz, wahrhaft schön aber und dem tiefen Gefühl der alten Volksempfindung, daß Erdenleid und Erdenfreude ausgelebt werden müssen, völlig entsprechend, ist die Wendung, daß der Ritter Wahn, ohne durch die dunkle Pforte des Todes gegangen zu sein, den Himmel gewinnt und sich nun aus den lichten Auen des Paradieses und von der Seite des heiligen Georg zu der verlassenen Erde zurücksehnt, die er nur wieder betritt, um auf ihr das allgemeine Menschenschicksal zu teilen und zu erleiden. — Ein größeres episches Gedicht, wie Mosens ‚Ahasver', zeichnete sich durch eine Reihe glänzender Bilder aus, aber es gelang dem Dichter nicht, den spröden Stoff, der entweder mit schlichtester Anspruchslosigkeit oder mit höchster Kunst behandelt sein will, in einer klar faßlichen und einheitlichen Erzählung zu bewältigen, an die Stelle des poetischen Gehaltes (der bruchstückweise wahrlich nicht gering ist) trat in größeren Teilen des Gedichtes der philosophische und geschichtsphilosophische Gehalt, der nur durch eine besondere Umschmelzung und Umprägung Eigentum des Dichters werden kann, ein Prozeß, für welchen

die Poeten des neunzehnten Jahrhunderts weit minder befähigt scheinen, als die des achtzehnten.

Den schlimmeren Einflüssen der Tendenz und der bewußten Absicht, eine poetische Litteratur auf völlig neuen Grundlagen schaffen zu wollen, fiel Mosen anheim, als er das Gebiet des Romans und des Dramas betrat. Hier umbrausten ihn Forderungen, die von Berufenen und Unberufenen aufgestellt, zu einem wunderlichen Chorus zusammenklangen, Forderungen, mit denen sich jeder Poet, der nicht in lyrischer Einsamkeit verharrte, einigen oder auseinandersetzen mußte. Nicht eine Demokratisierung der Kunst, eine Poesie, welche das gesamte Weltleben im Lichte demokratischer Überzeugung darzustellen hätte, ward gefordert. Eine so geartete Dichtung hätte zwar niemals aus dem eigentlichen Lebenskerne des deutschen, als eines durch und durch monarchischen Volkes herauswachsen, aber, hiervon abgesehen, wenigstens alle Eigenschaften unmittelbarer lebendiger Poesie bewahren und bewähren können. Jetzt aber wurde vom Dichter begehrt, daß er außerhalb des Lebens in reiner Abstraktion erwachsene Ideen in die Poesie hineintrage, sie in poetischer Form wiederholen und verbreiten solle, ohne sie zu seinem innerlichen und unveräußerlichen Eigentum gemacht zu haben. Die Dichtung sollte die neue philosophisch-demokratische Geschichtsbetrachtung, in welcher alles gewesene Leben nur als Vorbereitung für die Ideen dieses Jahrhunderts galt, mit ihren Erfindungen und Gestalten gleichsam nur illustrieren. Beides, Handlung wie Charaktere der epischen und dramatischen Dichtung, sollten bloß Gefäße für einen von dem souveränen ‚Bewußtsein' gesetzten Inhalt, die Menschengestalten nur Sprecher für eine im voraus feststehende Anschauung sein. Die rein poetische Vertiefung in die Wirklichkeit, in Glauben und Sehnsucht, in Liebe und Haß, in die ganze unermeßliche Mannigfaltigkeit des menschlichen Daseins, in das Leben des eignen Volkes, erschien als eine untere Stufe der Kunst, ein meist ‚überwundener Standpunkt'. Der uralte Irrtum, daß es für die Poesie eine höhere Aufgabe gebe, geben könne, als die poetische, kehrte in dieser Theorie wieder. Indem Mosen sich von ihr ergreifen ließ, ohne doch die ursprüngliche Begabung für das Einfache, poetisch Konkrete ganz verleugnen zu können, trug er ein lähmendes, zerstörendes Element in seine dramatischen Dichtungen (‚Otto III', ‚Die Bräute von Florenz', ‚Cola Rienzi', ‚Bernhard von Weimar', ‚Der Sohn des Fürsten') und in den größeren historischen Roman ‚Der Kongreß von Verona' hinein, in dem er sich versuchte. Die Dramen erhielten bei dieser Richtung einen Zug des Opernhaften und Rednerischen zugleich, selbst ein so glücklich und mit tieferem Anteil des Dichters erfaßter Stoff, wie im Trauerspiel ‚Der Sohn des Fürsten', der Konflikt zwischen Friedrich Wilhelm I. von Preußen und seinem Sohne, dem nachmaligen großen Friedrich, konnte nicht nach seiner vollen inneren Wahrheit und einfach ergreifenden Gewalt gestaltet werden. Der Roman ‚Der Kongreß von Verona' erwies, daß die Hereinnahme der politischen Erörterung in den Roman keine poetische Förderung

sei und hinterläßt denselben geteilten Eindruck, wie so viele andere Werke nicht nur dieses Dichters, sondern der ganzen Zeit.

Glücklicher als Mosen fand sich Anastasius Grün (Anton Alexander Graf Auersperg 1806—1875) mit den Forderungen des Tages ab, weil er sie lässiger aufnahm, spielender erledigte und die ursprüngliche Eigenart seines Naturells trotziger gegen den Ungestüm von außen herandrängender Ansprüche zu behaupten wußte. Die Vorzüge seiner dichterischen Erscheinung waren jene glücklichen, die rasch zum allgemeinen Bewußtsein kommen. Gesunde Frische und Wärme der Empfindung, lebendige Beweglichkeit mit einem Anflug leichten, aber sehr liebenswürdigen Humors, eine edle Humanität, die mit den poetischen Bestrebungen der Zeit nur darum und nur soweit im Einklang war, als sie in den Gegnern Hemmer und Hasser dieser Humanität erblickte und bekämpfte, — eine lichte Ader süddeutschen Lebensbehagens durch seine ganze Natur hindurch überwogen die Mängel der geschmacklosen Bilderhäufung, des unausgeglichenen Zwiespalts zwischen Empfindung und Reflexion, denen wir bei Grün begegnen. Der Romanzenkranz ‚Der letzte Ritter', zeigt Vorzüge und Mängel des Dichters noch in jugendlicher Stärke, die Neigung, die epischen Teile nur als Anlaß und Vorwand zu rhetorisch-lyrischen Auslassungen zu benutzen, erscheint noch vorwiegend. Mit den ‚Spaziergängen eines Wiener Poeten' betrat Auersperg das Gebiet der politischen Dichtung. Der Unmut über den unwürdigen Geistesdruck, der auf Deutsch-Östreich lastete, die Sehnsucht nach veränderten Zuständen, fanden hier einen Ausdruck, in dem freilich das rednerische Element überwog. Einzelne Bilder entbehrten weder der Anschaulichkeit noch der poetischen Kraft, durch mehr als eines der Gedichte wehte auch echte poetische Stimmung, namentlich im Angedenken an Kaiser Joseph und andere lichte Erinnerungen der östreichischen Geschichte. Immerhin bedurfte es der herrschenden Tagesanschauung, um ‚die Spaziergänge eines Wiener Poeten', wie es in der That geschah, als ein poetisches Meisterwerk anzusehen, und ihnen Nachahmer in Nord- und Süddeutschland zu erwecken. Die glücklichste Verbindung seines eigentlich lyrischen und anmuthig schildernden Talents mit der Neigung zur politischen Lyrik erreichte Graf Auersperg in den ‚Schutt' betitelten Dichtungen. Vier poetische Visionen, ‚Der Turm am Strande', ‚Eine Fensterscheibe', ‚Cincinnatus' und ‚Fünf Ostern' erschienen trotz der einheitlichen Form grundverschieden; der allen gemeinsame Grundgedanke ist der, daß der Freiheit, wie der Dichter sie auffaßte, die Zukunft der Welt gehöre. Eine Art epischen Hintergrundes hat die Dichtung ‚Der Turm am Strande', die Klagen, Phantasieen und Hoffnungen eines gefangenen venezianischen Dichters wiedergebend. In den ‚Fünf Ostern' knüpft der Poet an die Legendenvorstellung an, daß der Heiland alljährlich um die Ostermorgenstunde im Auferstehungskleid zum Ölberg zurückkehre und schreitet so von Bildern der Vergangenheit, ihres Wahns und Wechsels, zu prophetischen Bildern einer glückseligen Zukunft fort. Mit den drei halbepischen Dichtungen ‚Nibelungen im Frack', ‚Pfaff vom Kahlenberg' und ‚Robin Hood' (letztere unter Benutzung der altenglischen Volks-

romanzen von dem kühnen, der Normannenherrschaft trotzenden Räuber und Wildschützen) verließ Anastasius Grün das Gebiet der Tendenzdichtung im engeren Sinne, obschon er es an gelegentlichen tendenziösen Anspielungen und Spitzen nicht fehlen ließ. Die ‚Nibelungen im Frack' verkörperten ein lustiges Stücklein aus der Zopfzeit; jener Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg, der in seiner Musikleidenschaft sich nicht eher genugthuen kann und nicht eher die volle Harmonie zu besitzen glaubt, als bis er den Riesen hat, der die Baßgeige als Armgeige und den Zwerg, der die Armgeige als Baßgeige handhaben und spielen kann, durfte als kein übler Repräsentant einer ganzen verschnörkelten, aus Launen, Willkürlichkeiten und Wunderlichkeiten zusammengesetzten Kultur gelten. Die harmlos spielende Geschichte selbst aber schloß nicht nur den persönlichen Protest des Dichters gegen die ihm fort und fort angemutete Rolle des poetischen Massenführers, sondern auch einen Protest gegen die übermäßige Absichtlichkeit ein, welche von der Dichtung gefordert wurde und alles freie Spiel der Laune, des Humors und Witzes aufhob. Das ländliche Gedicht ‚Pfaff vom Kahlenberg' barg, obschon hauptsächlich durch die Frische und höchste Lebendigkeit der Schilderungen heiteren Volkslebens fesselnd, wenn man will eine gewisse Tendenz in sich, mit den mittelalterlichen Gestalten des fröhlichen Herzogs Otto von Östreich und des Pfaffen Wigand gab der Dichter lebendige Gegensätze zu jener Auffassung von dem Fürstentume und dem Priestertume, welche in Östreich nach der Revolution von 1848 gepriesen und gepflegt wurden. Sowohl diese größeren Dichtungen als die schönsten Einzelgedichte Auerspergs lassen lebhaft empfinden, einen wie viel größeren und erfreulicheren Anteil an der Gesammterscheinung des Dichters die verpönte poetische Naivität und Unmittelbarkeit hatten, als die Tendenz im engeren Wortsinne.

Der bedeutendste unter den Dichtern, welche hier in Frage kommen, war ohne Zweifel **Nikolaus Lenau** (Nikolaus Nimbsch Edler von Strehlenau) aus Czatad in Ungarn (1802—1850), in seinem tragischen persönlichen Schicksale wie in seiner Dichtung der echte Vertreter einer weitverbreiteten Stimmung, welche, mit unruhiger Hast und heißer Leidenschaft einem neuen Ideal zustrebend, das Wehgefühl um den verlorenen Frieden, die verlorene Glaubenssicherheit, die verlorene Heiterkeit eines anderen Lebens nicht zu überwinden vermochte. Eine hochbegabte Natur, deren elegische Grundstimmung zum Teil aus unerquicklich schmerzlichen Jugenderlebnissen und eignen frühen Enttäuschungen, zum Teil aus den landschaftlichen Eindrücken der ungarischen Heimat erwachsen war, in einem seltsamen zugleich rastlosen und träumerisch zwecklosen Leben genährt wurde, ein Geist, der sich von der Bewegung und Gärung der Zeit, von allen Zweifeln, Rätseln und leidenschaftlichen Kämpfen unwiderstehlich angezogen fühlte und dabei doch das Bewußtsein bewahrte, daß mit dem Kindesglauben, dem Seelenfrieden und dem Glück der Beschränkung ein Unwiederbringliches verloren gehe, zieht Lenau uns zu gleicher Zeit in die Tiefen seiner Melancholie und erfüllt mit der ungestillt bleibenden Sehnsucht nach einem kräftig-freudigen Aufschwunge. Kein Dichter der Zeit wußte dem unklaren Drang derselben

einen so zwingenden Ausdruck zu geben und den geheimsten Schmerz vieler Tausende so ergreifend zu offenbaren. Gerade daß vieles in seiner geistigen Entwicklung halb und unausgereift erschien, daß ein unverkennbares Schwanken in seiner Betrachtung der menschlichen Dinge stattfindet, daß er den Schrecken der Vergänglichkeit und der Wehmut des Endlichen weder gläubige Zuversicht noch gefaßte Resignation entgegenzusetzen hatte, gerade das machte ihn zum Lieblingsdichter eines Geschlechtes, in dem nur zu viele empfanden wie er, nur zu viele ihre eigene Seele erst durch ihn offenbart erhielten. Die lyrischen Gedichte Lenaus entbehren vielfach des höchsten Formreizes, sie sind nicht frei von gewaltsamen, ja grell geschmacklosen Bildern (die Lerche, die an ihren bunten Liedern selig in der Luft klettert, sei ein Beispiel für viele!), auch nicht von Nachlässigkeiten und prosaischen Wendungen der Sprache, aber dem Zauber ihrer Empfindung, ihrer tiefen Innigkeit, ihres Sehnens, wie ihrer Trauer können sich nur ganz prosaische und hartnüchterne Naturen völlig entziehen. Auch Lenau knüpft seine poetische Empfindung zumeist an das Naturbild an und bewahrt hierin, aber auch nur hierin, den Zusammenhang mit dem Wesen des deutschen Liedes; in den Felseneinsamkeiten der Alpen, den dunkelen Thälern, unbeweglichen Wassern, auf denen der Wind durch das Schilf flüstert, auf den endlosen ungarischen Heiden, mit den darüber hinziehenden trüben und roten Wolken, an stillen Mondabenden oder auch in gewitterschweren Schwarzmitternächten, treten ihm aus der Natur die Stimmungen entgegen, welche auf dem Grunde seiner Seele leben. Auch für die kleinen epischen Schilderungen und Erzählungen, in denen er Meister ist und in die er eine tiefe Mitempfindung legt, liebt er einen Hintergrund wie den angedeuteten. Je knapper er malt und je mehr es ihm gelingt, in einem einzigen kleinen Bilde meist den Schmerz und selten die Wonne seiner Seele zu enthüllen, um so tiefer ergreift er. Von den größeren poetischen Erzählungen Lenaus dürfen ‚Die Werbung', ‚Mischka an der Marosch', ‚Anna' (nach einer schwedischen Sage) als besonders bezeichnend für die Eigenart seiner Poesie und die unabänderliche Richtung seines Geistes gelten. ‚Die Neigung für das Düstere, Gram- und Grauenvolle, welche sein eigenes Leben trübte, verleugnete sich auch in diesen Dichtungen so wenig, daß ein Schluchzen des Schmerzes selbst durch diejenigen Partieen hindurchzittert, welche glücklichere Augenblicke des Lebens darstellen sollen'.

Unter den vier selbständigen lyrisch-epischen Dichtungen Lenaus blieb die letztbegonnene ‚Don Juan' ein Fragment, das erst aus dem Nachlaß des Poeten veröffentlicht ward und einzelne sehr ergreifende Züge aufweist. Die Dichtung ‚Savonarola' erscheint als die einheitlichste und gereifteste, ‚Faust' und ‚Die Albigenser' wurden die Vorbilder jener Art der Dichtung, die an die Stelle der reinen Durchführung eines poetischen Gedankens, der reinen Ausgestaltung eines Stoffes das bruchstückweise Herausgreifen und Behandeln einzelner den Dichter besonders fesselnder Momente treten ließ, eine Art der Dichtung, welche der Hast der modernen Produktion und vor allem dem zerstreuten, gleichfalls nur ruckweisen Anteil des modernen Publikums entsprach. Denn das Goethesche

Wort: ‚Ich glaube (beim lesenden Publikum) eine Art von Scheu gegen poetische Produktionen oder wenigstens insofern sie poetisch sind, bemerkt zu haben, die mir ganz natürlich vorkommt. Die Poesie verlangt, ja gebietet Sammlung, sie isoliert den Menschen wider seinen Willen und ist in der breiten Welt (um nicht zu sagen in der großen) so unbequem wie eine treue Liebhaberin', war nie zutreffender erschienen, als in dieser Periode der Litteratur. Im Verzicht auf Durchführung der Handlung, auf jede Einheit der Form kamen Lenaus ‚Faust' und ‚Albigenser' der Abwechselungslust des Publikums nur allzuweit entgegen. Lenaus ‚Faust' ist diejenige seiner Schöpfungen, in welcher der Zweifel und die Verzweifelung an Gott und Welt ihren wildesten Aufschrei thun und in deren Gang eine Entwicklung und Steigerung überhaupt nicht wahrzunehmen ist. Das Gedicht setzt in Trostlosigkeit ein und endet in gleicher Trostlosigkeit — von dem Morgengang, auf dem Faust des Glaubens letzten Faden reißen und sein Herz von einem kalten finsteren Geist angeweht fühlt, bis zu dem Selbstmord, mit dem sich Faust vor Mephisto flüchten und in Gottes Schoß hineinretten will, während Mephisto hinter ihm dreinhöhnt, daß er nun erst recht dem Teufel verfallen sei, bewegt sich das Gedicht mit all seinen bunten Scenen nur um die eigne Achse. Die Nichtigkeit und Unzulänglichkeit irdischer Erkenntnis, die Faust im anatomischen Saale, im Taumel der Lust und in allen Lagen seines Lebens beklagt, ist auch der Ausklang des Gedichtes. Die schönsten Teile des Faust sind lyrische und beschreibende, als Ganzes erträgt diese Dichtung den Vergleich mit der Goetheschen, den sie doch herausfordert, in keiner Weise. Reifer und mächtiger wirken die freien Gesänge ‚Die Albigenser'. Der Stoff war hier sowohl in Bezug auf die mit demselben verbundene Grundidee, der Krieg des Zweifels, des Ketzertums gegen die Autorität der kirchlichen Satzung und Tradition, als auch in Bezug auf seine historische und landschaftliche Basis, ein für Lenau besonders glücklich gewählter. Der Kampf der Albigenser gegen Papst Innocenz III. und die in seinem Gefolge über die blütenvolle, sangesreiche, lusterfüllte Provence hereinbrechende blutige Verheerung und Todesöde hatten für die Skepsis wie für die dem Grauen und der Vernichtung zuneigende Phantasie Lenaus eine gleich große Anziehungskraft. Aber das Gedicht brachte es zu keiner durchgeführten Handlung, kaum zur Andeutung einer solchen. Eine Zahl von Bildern aus den Vorgängen des Albigenserkrieges, von lyrischen Arabesken umrankt, ja hier und da überwuchert, hinterlassen keinen einheitlich mächtigen Eindruck; die Schönheiten bleiben fragmentarische und in gewissem Sinne zufällige. Auch durch ‚Die Albigenser' geht neben der Verherrlichung des Zweifels, die Verzweiflung am Zweifel hindurch und es ist sicher nicht zufällig, daß einige der poetisch ergreifendsten und schönsten Stellen, so namentlich die Predigt des heiligen Dominicus in der Höhle der Albigenser, der Anschauung entstammen, gegen welche die Tendenz des Gedichtes gerichtet war. Lenau war zu sehr Dichter, um die Mitempfindung für die Gegner ganz zu entbehren. In dem Gesange ‚Ein Greis', dem schmerzlichen Klagelied um die Opfer, die dem verfrühten Kampf, dem dunkelen Gruß, der

verworrenen Kunde von der Freiheit gefallen sind, klingt im Sinne des Dichters sein Gedicht aus, der ‚Schlußgesang' mit seinem prophetischen Deuten auf die Zukunft, gleicht allzusehr einer Selbstermutigung dessen, der über der Heraufbeschwörung vergangener Greuel tief an der eignen Sache verzagt ist. — Die der Zeit nach den ‚Albigensern' vorangehende Dichtung ‚Savonarola' läßt den Kampf in Lenaus Seele noch deutlicher erkennen, als alle seine anderen poetischen Werke. In der Gestalt des florentinischen Bußpredigers und Asceten verherrlichte er den kühnen Bestreiter des entsittlichten Papsttums und der medicäischen Alleinherrschaft, aber zu gleicher Zeit auch den tiefmystischen Gegner des Pantheismus, der platonischen und jeder ihr folgenden Philosophie, den fanatischen Zerstörer der heiteren Weltlust. Mit den Tendenzen der dreißiger und vierziger Jahre hatte er in diesem Falle wenig gemeinsam, schloß sich vielmehr bewußt oder unbewußt an diejenigen an, die sich einer erneuten Welterlösung durch den Glauben entgegensehnten. In diesem Sinne erscheint die ‚Weihnachtspredigt' Savonarolas als der lyrische Höhepunkt des Gedichtes, während die Gestaltungskraft Lenaus in den ‚Der Tod Lorenzos des Erlauchten', ‚Das Gelage' und ‚Die Pest in Florenz' überschriebenen Gesängen am unmittelbarsten und ergreifendsten hervortritt und es tief beklagen läßt, daß auch diesem mächtigen Talent keine ganze Entwicklung und ihr entsprechende ganze Wirkung gegönnt ward.

Bis hierher hatten wir nur jener Tendenzdichtung zu gedenken, die aus den demokratischen und religiös-skeptischen Stimmungen und Bestrebungen der Periode erwuchs oder mit ihnen zusammenfiel. Da diese Stimmungen zwar große, aber bei weitem nicht alle Lebenskreise des deutschen Volkes ergriffen hatten, so war es natürlich, daß dieser Poesie eine andere gegenübertrat, welche ihre entgegengesetzten Gesinnungen und Bestrebungen in der gleichen oder ähnlichen Weise tendenziös betonte, welche die Weltanschauung der seither geschilderten Dichter nicht bloß damit bekämpfte, daß sie aus ihrer grundverschiedenen Empfindung und Anschauung heraus sang, sprach und gestaltete, sondern das Leben unter der Einwirkung der eignen und dem der gegnerischen Überzeugung darzustellen suchte, wobei dann natürlich alles verklärende Licht auf die eigne, aller düstere Schatten auf die gegensätzliche Überzeugung fiel. Ein reflektiertes, rednerisches und agitatorisches Element, welches mit der echten Poesie, der reinen Darstellung im Widerspruch stand, kam dadurch auch in einen Teil der Litteratur hinein, welche der Zeitlitteratur im engeren und geläufigen Sinne des Wortes entgegenwirkte. Daß die gläubige Überzeugung, die tiefe Würde der sittlichen Strenge, die fromme Innigkeit am tiefsten und nachhaltigsten wirken, wenn sie, aus ungeteiltem Herzen hervorgehend, mit ungeteilter Kraft ausgesprochen werden, konnte in einer Zeit leicht vergessen werden, in welcher die deutsche Gesellschaft nach allen Seiten aufgewühlt, von gewaltigen Gegensätzen erregt, kampffertig und streitlustig erschien. Unter den Dichtern, welche der Versuchung nicht widerstanden, ihre gegensätzliche Anschauung im Kampf, in Herausforderung und Kritik der Gegner zu bethätigen,

die es ja ihrerseits an Herausforderung und Kritik wahrlich nicht fehlen ließen, gehörte der schleswig-holsteinische Pfarrer Johann Christoph Biernatzki aus Elmshorn (1795—1840) noch einer älteren Generation an. Seine litterarische Wirksamkeit begann er mit einem größeren Lehrgedicht ‚Der Glaube', in dem er allen den Gefahren nicht entging, welche mit der breiten reflektierten, wenn noch so wohlmeinenden Darlegung von Gesinnungen verbunden sind, die nur, sobald sie aus der Unmittelbarkeit tiefer Empfindung den hinreißenden Gefühlsausdruck gewinnen, Schwankende und Andersgläubige erfassen und fortreißen können. Als Erzähler gedachte er mit den ‚Wanderungen auf dem Gebiete der Theologie im Modekleide der Novelle' den verderblichen, die Skepsis predigenden und nährenden Tendenzen des Zeitromans gegenüberzutreten. Die bedeutendste seiner in diesem Sinne erfundenen und durchgeführten Erzählungen ‚Die Hallig', erhielt sich mehr um ihrer lebendigen Schilderungen des einsamen Lebens auf den zerrissenen dürftigen Eilanden an der schleswigschen Westküste, der Entbehrungen und Gefahren des Halliglebens, die samt der Erzählung Biernatzkis in der Darstellung der großen Sturmflut vom Jahre 1825 (welche der Verfasser auf Nordstrandischmoor mit erlebt und durchlebt hatte) gipfelten, als um ihres geistigen Gehaltes willen. Der Erzähler faßte die Gegensätze des Lebens und der Anschauungen, die er darzustellen hatte, viel zu äußerlich, er vermochte, wie so viele geistesverwandte Poeten, nicht in die Seelen derer hinabzusehen, die er gleichwohl bekämpfte. So gelang es ihm denn, das Glück, das er selbst empfand, das Glück der Entsagung im treuen Festhalten am alten Glauben, alter Sitte, mit warmer Empfindung in lebendigen Zügen wiederzugeben, aber seine von der entgegengesetzten Anschauung, von dem Unglauben, der Unrast der Zeit ergriffenen Gestalten blieben Schatten, die Bekehrung Manders und Oswalds, die wohl in den Schicksalen derselben begründet läge, wird uns nur erzählt, nicht von uns durchlebt. Das Gleiche gilt von den übrigen Erzählungen Biernatzkis, deren noch so treffliche Tendenz nicht für die poetische Unzulänglichkeit zu entschädigen vermag. — Scharfe und bedenkliche, gegen die Anschauungen des Tages gekehrte tendenziöse Spitzen, zeigt die poetische Thätigkeit des pommerschen Pfarrers Wilhelm Meinhold aus Usedom (1797—1851), in dessen älteren Gedichten sich einzelne kräftige, an die poetische Anschauung und Ausdrucksweise vom Ende des vorigen Jahrhunderts erinnernde, poetische Erzählungen und Balladen finden. Seine gläubigen Anschauungen traten mit gewisser tendenziöser Absichtlichkeit erst in dem romantischen Epos ‚Otto, Bischof von Bamberg, oder die Kreuzfahrt nach Pommern' hervor, das sich freilich unter den Produkten des Tages seltsam und abweichend genug ausnahm, doch ohne daß man an dieser Abweichung Freude gewinnen konnte. Am peinlichsten wirkte der Groll des Schriftstellers gegen das Zeitalter, gegen die ganze Richtung der modernen Kultur, die rhetorische Hohlheit der Darstellungen, gerade in Meinholds talentvollsten Produkten, den Romanen ‚Die Bernsteinhexe' und ‚Sidonia von Borck, die Klosterhexe', welche er, um sie rein objektiv erscheinen zu lassen, in der Sprache des siebzehnten Jahrhunderts schrieb und mit denen

er sehr wider Willen einer der Vorläufer des modernen archäologischen Romans wurde. Indem er einen Zusammenhang zwischen den patriarchalischen Zuständen, den das Leben beherrschenden fromm-gläubigen Gesinnungen und Stimmungen und den Wahnanschauungen und Brutalitäten des siebzehnten Jahrhunderts voraussetzt, tritt er gleichsam für die reale Existenz des Hexenwesens, für den Volkswahn und die Justizgreuel der vergangenen Zeit, die er schildert, in die Schranken, er läßt deutlich merken, daß dieselbe mit Unrecht übel beleumundet sei und den Vorzug vor der Gegenwart in allem Betracht verdiene. ‚Die Bernsteinhexe' war dabei nicht ohne das Verdienst einer gedrängten stellenweis ergreifenden Darstellung, während man in der ‚Klosterhexe' die Häßlichkeit des Stoffes, die Roheit seiner innerlichen Voraussetzungen, allzupeinlich empfindet und Meinhold sich nicht enthält, gelegentlich den Ton polternder Straf- und Bußpredigten gegen den verhaßten Geist der Gegenwart anzuschlagen. Es war eine natürliche Entwicklung, wenn der Dichter, nachdem er Jahrzehnte hindurch evangelische Pfarrämter verwaltet, in den Schoß der katholischen Kirche flüchtete und für seine neuen Überzeugungen in einem wunderlichen historischen Romane ‚Der getreue Ritter oder Sigismund Hager und die Reformation' litterarisches Zeugnis ablegte. Der Roman ist als poetisches Werk bedeutungslos und gewährt lediglich ein psychologisches Interesse, einen Beitrag zur Geschichte der Konversionen, welche im Widerstreit mit den zerstörenden, glaubensfeindlichen und vor allem kirchenfeindlichen Meinungen der Periode immer häufiger wurden. Was Meinhold und die ihm Gleichgesinnten von ihrer neuen Kirche zu rühmen wußten, lief immer wieder darauf hinaus, daß sie ein Fels der Autorität sei, daß sie die politischen oder sinnlichen Leidenschaften der Menschen zähme, daß sie Schranken aufrichte gegen frevelnde Neuerungslust und wildaufwallende Gelüste. Da quillt nirgends der Brunnen des Heils, nach welchem die verschmachtende Seele lechzt, da ist nichts von dem ewigen Frühling, welchen Angelus Silesius geschaut, dem Frühlinge, in welchem die Rose des Herzens Gott entgegenblüht, da waltet nicht die Ruhe des Gemütes, die sich mit dem Höchsten vollkommen eins weiß, nichts auch von dem seligen Suchen und Tasten nach einer unverlierbaren Wahrheit. Da ist überall nur Kampf, Polemik, Tendenz gegen Tendenz, wobei von beiden Seiten die poetische Unbefangenheit und die reine Darstellung bedenklich eingeklemmt werden!

Auch in den Dichtungen, wenigstens in einer Anzahl der Dichtungen von Viktor von Strauß aus Bückeburg (geboren 1809) waltet die Absicht, den Zeitgeist zu befehden und womöglich zu bändigen, entschiedener vor, als für den bleibenden poetischen Wert derselben ersprießlich ist. Natürlich kann und soll der Glaubenserfüllte aus dem Gefühl seiner inneren Freudigkeit, seines Gottvertrauens und seiner Zuversicht heraus dichten. Aber die Absichtlichkeit hierbei, die Abhängigkeit vom und die Bezugnahme auf den Streit des Tages, das bewußte künstliche Herausarbeiten des Gegensatzes zu den Vertretern der Skepsis und des Unglaubens verstimmt die Harfe, auf welcher Psalter ertönen sollen, oft genug. In der Jugenddichtung ‚Richard' und dem späteren epischen Ge-

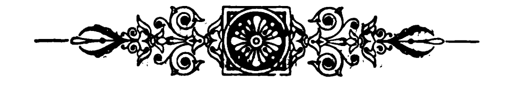
dicht ‚Robert der Teufel', in einer großen Reihe von Erzählungen brachte Strauß darauf seine Gesinnungen und leider auch die praktischen Tendenzen, welche auf die Zucht dieser Gesinnungen durch Staat und Schule abzielten, zu energischem und zum Teil vorzüglichen Ausdruck. Aber die dogmatische Theologie und die konservative Politik hatten an diesen Dichtungen so entschieden Anteil als das poetische Talent ihres Verfassers. Namentlich in den Novellen, einer Form, in der jederzeit leicht ein Rest unvergeistigten außerpoetischen Stoffes zurückbleibt, nimmt der praktische Zweck des Tendenzschriftstellers nur zu oft den Löwenanteil in Anspruch. Novellen wie ‚Der Herr Schulmeister und der Herr Lehrer', ‚Mammon', ‚Die Kommunisten' und andere, zum guten Teil auch der Roman ‚Altenberg' treten aus dem Rahmen der echt poetischen Darstellung so weit heraus, wie nur immer die Produkte der jungdeutschen Autoren und der poetisierenden Radikalpolitiker, es kommt lediglich darauf an, ob der Leser nach rechts oder links neigt, um mit einer oder der anderen Tendenz übereinzustimmen, allein in beiden Fällen erscheint die reine dichterische Absicht und Wirkung gleich gefährdet. Doch erhob sich Strauß nicht nur in wahrhaft schönen und innigen lyrischen Gedichten, sondern auch in einzelnen Novellen, namentlich der Sammlung ‚Lebensführungen', sowie in der epischen Märchendichtung ‚Reinwart Löwenkind' über die tendenziöse Poesie.

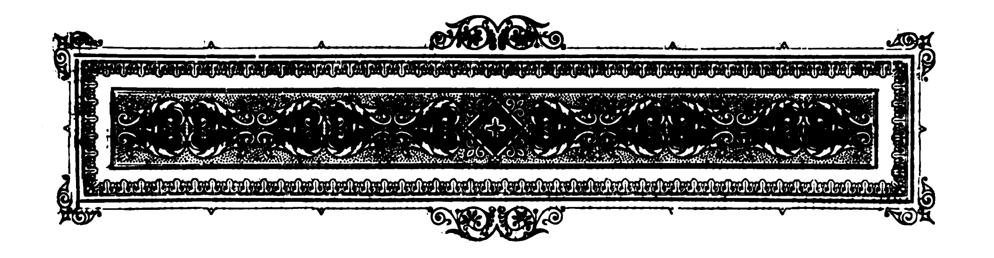
Viel unerquicklicher, aufdringlicher und absichtlicher macht sich der unwillkürliche und der gesuchte Gegensatz zur ‚zeitgemäßen' Tendenzlitteratur in den Gedichten und Schriften von George Hesekiel aus Halle (1819—1874) geltend. Hesekiel setzte schon 1846 der revolutionären Begeisterung Freiligraths und Herweghs seine ‚Preußenlieder' gegenüber, und bekämpfte bereits in seinen Erstlingsromanen den herrschenden Enthusiasmus für die französische Revolution, die er ungefähr in dem Sinne darstellte, wie sie dem Emigrantenhof und Emigrantenlager in Coblenz erschienen sein mag. Seine litterarische Thätigkeit gipfelte danach in preußisch ‚vaterländischen' Gedichten, ‚Zwischen Sumpf und Sand' und in tendenziös patriotischen Romanen, von denen die aufeinanderfolgenden und zusammengehörigen ‚Vor Jena', ‚Von Jena nach Königsberg', ‚Bis nach Hohenzieritz', ‚Stille vor dem Sturm', die Poesie zum Vorwand für ein paar Kapitel preußischer Geschichte im engherzigen, ja fanatischen Parteisinne nehmen. Ein Vergleich des Hesekielschen historischen Romans ‚Von Jena nach Königsberg' mit dem ‚Isegrim' von Wilibald Alexis stellt den Unterschied zwischen der tendenziösen und der reinen Darstellung lebendig vor Augen, da beide den gleichen Stoff haben, in der ähnlichen Aufgabe: die große Katastrophe des preußischen Staates, ihre Wirkungen auf Volk und einzelne zu verkörpern, zusammentreffen. Unter den zahlreichen historischen Erzählungen Georg Hesekiels sind offenbar diejenigen die besten, bei denen, wie in dem Romane ‚Unter dem Eisenzahn', der Stoff soweit zurückliegt, daß von einer Beleuchtung desselben aus Parteirücksichten, von Hineintragung fremder Elemente nicht wohl die Rede sein konnte. —

Ein Tendenzschriftsteller, welcher mit Energie und polterndem Zorn gegen

die liberale Zeitstimmung und Richtung auf- und eintrat, war der Wiener Sebastian Brunner (geboren 1814), katholischer Priester und als solcher fanatischer Gegner aller Nachklänge der josefinischen Aufklärung in Östreich. Als satirischer Dichter und Romanschriftsteller bethätigte er sich in der epischen Dichtung ‚Das Nebeljungenlied', in welchem die Apostel des Zeitgeistes bitter genug, aber salzlos, ohne die Würzen wahrhaften Humors verhöhnt wurden, das meiste, ein paar gute Einfälle abgerechnet, matt und breit erscheint und in den Romanen ‚Des Genies Malheur und Glück' und ‚Diogenes von Appelbrunn'. Auch in ihnen vermißt man den Hauch unmittelbaren Lebens. Der Satiriker hat das Recht, Gesichter und Gestalten, Gesinnungen wie Empfindungen zu karikieren, aber die Voraussetzung bleibt, daß man hinter der Karikatur die Wirklichkeit und Wahrheit der Dinge empfindet, was hier nicht oder doch nur in Einzelzügen der Fall ist. Überdies soll alle Poesie, zumal aber die komische, aus der Fülle schöpfen und bei diesen Versuchen verläßt uns das Gefühl nicht, daß ein höchst dürftiger Stoff durch allerhand Hinzuthaten und Reflexionen des Verfassers zu Romanen, die doch nimmer Weltbilder und am wenigsten Bilder der heutigen komplizierten Welt sein können, ausgedehnt werde.

Die Zahl der Schriftsteller, welche vor dem Sturme des Jahres 1848 der Zeitströmung trotzten und entgegenarbeiteten, wäre leicht noch um eine ganze Anzahl von Namen zu vermehren, ohne damit den Gesamteindruck zu verändern, daß auch von dieser Seite her die Poesie gefährdet wurde, da sich notwendigerweise mit der konservativen Tendenzlitteratur ebensoviele außerpoetische, politische, selbst nationalökonomische Elemente, Stoffmassen, welche die Phantasie und die Wärme auch des größten Poeten nicht zu überwinden vermochten, verbinden mußten, als mit der liberalen und revolutionären Tendenzpoesie. Die Gefahr, daß an die Stelle warmen Lebens und poetischer Mitempfindung eine deklamatorische und agitatorische Redekunst trat, war hier nicht minder groß, als in den früher geschilderten Gruppen. Die Gährung und der Kampf der Zeit blieben der poetischen Natur, die ohne eine liebevolle Hingebung an die Erscheinungen gar nicht gedacht werden kann, geradezu feindlich, da es sich wieder und immer wieder darum handelte, daß die Dichter die Darstellung nur als ein Mittel, nicht als einen Zweck betrachten und Wirkungen erstreben und erzielen sollten, die wohl von der poetischen Litteratur im ganzen notwendig ausgehen, vom einzelnen Dichter aber nur zuletzt und nach Erfüllung aller anderen Vorbedingungen poetischen Schaffens gewollt werden dürfen.





Die Erhebung gegen die Herrschaft der Tendenzpoesie.

Die Herrschaft der Tendenzdichtung, so weit sie während der dreißiger und vierziger Jahre sich auch erstreckte, so lähmend sie auf Empfindung und Schöpferkraft der Poeten, so verwirrend sie auf Geschmack und Empfänglichkeit der Kreise wirkte, die an der Entwicklung der Nationallitteratur zunächst Anteil zu nehmen hatten, war zu keiner Zeit eine ausschließliche und unbedingte. Die Reflexion vermochte niemals völlig das naive und unmittelbare Talent; die einseitige Pflege der Tagesinteressen niemals die Teilnahme an Welt und Leben im großen; die Lust am Neuen, Gewagten, an der Aufregung und dem hastigen Wechsel nicht ganz die glückliche Nachwirkung einer großen Litteraturepoche und des Gefühles für den wahren Kern der Poesie, ihre nächsten und ihre höchsten Aufgaben, aufzuheben, das diese Epoche als Erbteil hinterlassen hatte. So sah die Periode zwischen der Julirevolution und der Bewegung von 1848 eine größere Reihe poetischer Erscheinungen und Bestrebungen, welche nach der Litteraturauffassung des jungen Deutschland und jener philosophisch-radikalen Kritik, die ihr Hauptorgan in den Halleschen Jahrbüchern von Ruge und Echtermeyer erhielt, überhaupt kein Lebensrecht gehabt hatten und nun, seitab, nicht vom Wege, aber doch von der Heerstraße, frisch und zum Frommen aller derer gediehen, welche von der Tendenzdichtung kein Heil erwarteten, wenn sie auch gern einräumten, daß die bloße Verneinung der Tendenz noch keine Poesie einschließe.

Jene schwäbische Dichtergruppe, welche unter dem Vorangange Uhlands während des zweiten und dritten Jahrzehnts des neunzehnten Jahrhunderts erblüht war, von Heinrich Heine zur Zielscheibe unaufhörlichen Spottes gemacht, von den meisten Wortführern des jungen Deutschland in ernster, mehr oder minder ehrlicher Feindschaft befehdet wurde, verwelkte vor dem Hauche der

Zeit keineswegs augenblicklich, sie trieb frische Nachblüten und half das Gefühl für die Unmittelbarkeit der Poesie wenigstens auf gewissen Gebieten erhalten. Das gemeinsame Grundelement der ‚schwäbischen Schule', in der im übrigen höchst verschiedene, selbständige, ja schwäbisch trotzige und knorrige Poetenindividualitäten bei einander standen, war nächst der Naturliebe und Naturfreude, die vorzugsweise an den schlichten Reizen der schwäbischen Heimat genährt ward, ohne darum andere und größere Anschauungen auszuschließen, eine Gemütswärme, welche besonders wohlthuend und anheimelnd in einer Zeit wirkte, welche diese Wärme, welche die Innigkeit, den Blick für das Große im Kleinen und Einfachen, bei nur allzu vielen der vorherrschenden Bestrebungen vermissen ließ. Wenn auch Uhlands keusches und tief wahrhaftiges Talent, das der ganzen Gruppe voranleuchtete, in der Zeit nach Goethes Tode nur noch einzelne Gedichte gab, wenn Schwabs beste Lieder und Balladen gleichfalls meist dem zweiten und dritten Jahrzehnt angehörten, so war die ‚Schwabenschule', besonders wenn man sie nicht ängstlich auf die Talente Württembergs beschränkte, sondern ihr die verwandten Naturen in anderen deutschen Gauen hinzurechnete, im dritten und vierten Jahrzehnte keineswegs eine Erscheinung der Vergangenheit. Die Vorliebe für das Kleine, welche unter Umständen ärmlich werden kann und die sehr mit Unrecht den Schwaben insgemein schuld gegeben ward, vertraten etwa Poeten wie Karl Hartmann Mayer aus Tauberbischofsheim (1786—1870), dessen kleine, feingestimmte Naturbilder meist eine Wendung zum sinnigen Einfall, selten zur Offenbarung eines tieferen Empfindens nahmen, Alexander Graf von Württemberg (1801—1844), der den echt volkstümlichen Lied- und Balladenton mehr zu treffen suchte, als wirklich traf, oder Wilhelm Zimmermann aus Stuttgart (1807—1870), der in Wahrheit über die Nachbildung Uhlands nicht hinauskam. Dafür aber trat gerade um 1832 derjenige Dichter hervor, mit welchem die Schwabenschule zum zweitenmal den Anspruch erheben konnte, der deutschen Litteratur einen im strengsten Wortsinne einzigen und unvergänglichen Dichter zu schenken. Eduard Mörike aus Ludwigsburg (1804—1874) muß, obschon er so wenig wie sein Landsmann Uhland ein in die Breite produktiver Dichter war, zu den bedeutendsten Erscheinungen der nachgoetheschen Zeit ohne weiteres hinzugerechnet werden, trotzdem er, wie sein Landsmann Strauß ganz richtig hervorgehoben hat, so eigen geartet war, daß er, stärkere Assimilationsorgane entbehrend, ‚aus luftiger Kost nur zarte poetische Fäden spinnen' konnte. Frei von jeder Absichtlichkeit und Tendenz wurde ihm die eigentümliche Entwicklung seines poetischen Talentes durch einen Lebensgang bestimmt, der ganz sicher innere Kämpfe und tiefere Herzenserlebnisse einschloß, sich aber immer wieder von selbst zum Idyll gestaltete. Mörike empfand weder, noch empfing er den Antrieb über den Kreis des ihm vertrauten Lebens hinauszugreifen, eines Lebens, zu welchem der Nachklang der im Volksliebe enthaltenen Poesie ebenso unzertrennlich als jener der antiken Dichtung gehörte. Gewiß wäre es ein Unglück für die kräftige Fortentwicklung wie für die reichere Mannigfaltigkeit der deutschen Poesie, wenn

alle poetischen Naturen auf jene Eindrücke und Antriebe beschränkt blieben, die bei Mörike wirksam waren. Das aber hindert uns nicht anzuerkennen, daß, solche Anlage, solcher Lebenslauf einmal vorausgesetzt, Mörike durch die gesunde Auslebung seiner innersten Natur, durch die reine Hingabe an die Poesie ein mustergültiger Dichter ward. Bei ihm ist nichts von den Untugenden, denen der specifische Idylldichter, der Stimmungsnovellist so leicht anheimfällt: keine Breite, die in Trivialität umschlägt, keine selbstgenügsame oder erlogene Freude am inhaltleeren Dasein, keine Rührseligkeit, trotz des wärmsten und erregbarsten Gefühles. Mit der unbeirrbaren Sicherheit des naiven Lyrikers verbindet sich in seinen Gedichten eine Vertiefung und Vergeistigung, die der edelsten Bildung angehören, und die wunderbare Klarheit und Milde seiner Natur schließt die Schärfe des Urteiles und die Feinheit des Geschmackes nicht aus. Mit leiser, aber treffender Ironie wußte gerade er seine poetischen Landesgenossen zu erinnern, daß freundnachbarliche und künstlerische Wertschätzung zwei grundverschiedene Dinge seien und wahrte der biederen und moralisch wohlmeinenden, auch klassisch gebildeten Mittelmäßigkeit gegenüber im köstlichen Epigramm ‚Schulschmäcklein':

Ei ja, es ist ein vortrefflicher Mann,
Wir lassen ihn billig ungerupft;
Aber seinen Versen merkt man an,
Daß der Verfasser lateinisch kann
Und schnupft!

das gute Recht der Poesie. Die Enge seiner Welt, die Kleinheit vieler seiner Motive und Gestalten erscheint in leuchtende Anmut getaucht, wie gewisse Bilder von einem Goldschimmer überhaucht sind, der die Naturtreue nicht aufhebt, sondern verklärt. Jene Kraft, die einem echten Heimatboden der Poesie entquillt, ist bei Mörike zu finden, seine Poesie darf als Beweis gelten, daß auch in der Kunst Quellen, die versiegt schienen, unter dem Boden fortrauschen und an anderer Stelle mit voller Gewalt wieder emporspringen.

Mörikes Lyrik, wie sich dieselbe in der einzigen Sammlung seiner Gedichte darstellt, ist Kunstpoesie, aber Kunstpoesie, die vom würzigsten Dufte des Volksliedes durchhaucht ist und bis auf die Sprachbehandlung am Volksliede gelernt hat, von der Hand desselben geführt worden ist. Überall ist ein individuelles subjektives Element vorhanden — aber darüber hinaus der Zauber, der die eigene Stimmung und das eigene Gefühl in ein Allgemeines, Allgültiges ausklingen läßt. Und dicht neben der überquellenden, naiven Frische des echten Liedes, in welchem Mörike den Volkston in Ernst und Scherz zu treffen weiß, neben Balladen, die, wie ‚Schön Rohtraut', zu den herrlichsten Nachklängen der echten und, weil sie echt ist, unvergänglichen Romantik gehören, fehlt es nicht an gedankentiefen, einzig schwungvollen Gedichten, die daran gemahnen, daß der Poet nicht nur der Landsmann Uhlands, sondern auch der Hölderlins ist. Die Gedichte in antiker Form stehen hinter den naiven nicht zurück, wenn sie auch nicht, wie das prachtvolle Lied ‚Das verlassene Mägdlein' (‚Früh, wenn die Hähne krähn'), das ‚Jägerlied', das ‚Erste Liebeslied eines Mädchens' und

‚Nimmersatte Liebe', an Klänge aus ‚Des Knaben Wunderhorn' gemahnen oder, wie das wundersüße ‚Fragst du mich, woher die bange Liebe mir zum Herzen kam', jedem Hörer ein Rätsel des eigenen Herzens lösen.

Schon in den lyrischen Gedichten Mörikes drängen sich jene reizvollen Züge der Wirklichkeit, die im Lichte seiner Beschaulichkeit und seines Humors neues Leben gewinnen und ihn zum Idyllendichter wie wenige befähigen. Seine ‚Waldidylle' und ‚Ländliche Kurzweil' schlagen einen glücklichen Ton echten Behagens an, humoristischer ist die ‚Häusliche Scene' zwischen dem Essig brauenden Präceptor Ziborius und seiner jungen Frau; das Meisterstück von allen aber ‚Der alte Turmhahn', ein in seiner Weise unübertreffliches Idyll, in welchem, ohne einen einzigen falschen Zug oder schönfärbenden Hauch, die ganze Poesie ländlicher Stille und eines friedlichen schwäbischen Pfarrhauses mit entzückender Leichtigkeit und Absichtslosigkeit zusammengedrängt ist. In Bezug auf seine innere und formelle Vollendung läßt sich Mörikes größere ‚Idylle vom Bodensee' nicht neben den ‚Alten Turmhahn' stellen: die Absichtslosigkeit wird in ihr zur Kompositionslosigkeit und Gegenwart und Vergangenheit wogen bunt durcheinander. Fischer Märten, der den Schneider Wendel und seinen Gesellen zu einem Glockendiebstahle in der alten Kapelle verlockt, in der schon längst keine Glocke mehr hängt, ist von Knabentagen auf ein Schalk und ein Freund von lustigen Streichen gewesen und erinnert sich, während er auf den Erfolg seiner neuesten Schalkheit harrt, der fröhlichen Jugendzeit, in welcher er die Müllerin Trude für ihren Verrat an seinem Jugendfreunde Tone gestraft und dem braven Tone in der Schäferin Margaret zur besseren Braut verholfen hat. Die Episoden der Werbung des jungen Tone um die Schäferin, des Festschmauses im Walde, und im anderen Teile des Idylls die prächtige Legende von der Gründung der Kapelle, der Entzauberung der Glocke, zu der heidnische Opferschalen und andere Geräte das Erz geliefert, endlich der Schluß, bei welchem die Schneider, die die Glocke zu stehlen kommen, einen alten Filzhut im Turme hängend finden, dazu die Schilderungen der sonnig hellen Landschaft am Bodensee, haben den eigensten Duft und Schimmer Mörikescher Poesie und gesellen sich dem Anmutigsten, Heitersten, was die neuere deutsche Poesie geschaffen hat. Aber die Sorglosigkeit der Anlage, der lose Zusammenhang dieser reizenden Episoden wird damit freilich nicht ausgeglichen. Unter den Prosawerken Mörikes ist das umfangreichste der Roman ‚Maler Nolten', eine poetische Erfindung, die im denkwürdigsten Gegensatze zu den Romanen des jungen Deutschland stand, mit denen ersten sie gleichzeitig (1832) hervortrat. Ein einfacher Künstlerroman, dessen Thema, der Treubruch, zu einer Lebenstragödie in engen Kreisen führt, in den aber die Schauer des Außer- und Überirdischen in einer Weise hereinspielen und welcher in einzelnen Partieen in eine Phantastik umschlägt, die schwer mit der poetisch verklärten Realität vereinbar sind, zeichnet sich ‚Maler Nolten' (den übrigens Mörike in späterer Zeit einer völligen Umarbeitung unterwarf) vor allem durch das tiefe, quellende Leben in der höchsten Einfachheit des Vortrages aus. Die Versenkung des

Dichters in seelische Zustände, ja in das Grauen des Wahnsinnes wird immer mit den knappsten Mitteln erreicht, die Prosa des Romans ist von einer Reinheit und Schönheit, die aufs lebhafteste wünschen lassen, daß die Erfindung mit dem Stile in völligem Einklange sein möchte. Was in ‚Maler Nolten' zu fordern übrigbleibt, ist vom Dichter in einzelnen kleineren Erzählungen und Märchen erfüllt. Wenn der Humor des ‚Stuttgarter Hutzelmännlein' samt der eingeschalteten ‚Historie von der schönen Lau' zu lokal schwäbisch bleibt, so feiern die einfache Kraft und das reine Schönheitsgefühl Mörikes völlige Triumphe in der vorzüglichen Novelle ‚Mozart auf der Reise nach Prag'. In einem durchaus schlichten, aber in seiner Weise einzigen Abenteuer ist hier die ganze Fülle, Glück, Leid, Widerspruch eines Künstlerlebens, frischer Genuß des Tages und die Mahnung an ein frühes Ende glücklich zusammengedrängt. Mozart, auf der Reise nach Prag begriffen, die beinahe vollendete Partitur seines ‚Don Juan' mit sich führend, wird in einem mährischen Schlosse von einer gräflichen Familie, bei der er sich mit einer kleinen Zerstreuung einführt, auf einen goldenen Tag festgehalten. Die Umstände fügen sich so, daß er mit den Verehrern, denen er hier zum erstenmal begegnet, rasch vertraut wird, daß er ihnen Erinnerungen aus seinem Jugendleben mitteilt und die noch unenthüllten Geheimnisse seines neuen Werkes erschließt. Die menschliche Güte, die kindliche Frische wie der hohe Ernst des Meisters, die künstlerische Größe desselben treten aus jedem Zuge der Erzählung hervor — der Vortrag derselben verbindet mit den schlichtesten die ergreifendsten Töne und wie in der Erzählung selbst, so in der Verherrlichung des Kunstwerkes, das im Hintergrunde des Ganzen steht, entfaltet der Dichter seinen eigensten Reiz. Wie ist zum Beispiel der Vortrag des Don Juan-Finale durch Mozart dargestellt: ‚Er löschte ohne weiteres die Kerzen der beiden neben ihm stehenden Armleuchter aus und jener furchtbare Choral: ‚Dein Lachen endet vor der Morgenröte' erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht'. Da ist Macht des Eindruckes und Macht des Ausdruckes zugleich, sprechender Beleg, wie anders die Dinge, die tief in der Seele getragen sind, auch in die sprachliche Erscheinung treten, als die flüchtig erfaßten.

Den Schwabendichtern zunächst standen einige Elsässer und rheinländische Poeten; unter den ersteren die Brüder August Stöber (geb. 1808) und Adolf Stöber aus Straßburg (1810), welche jahrzehntelang, bevor der Elsaß durch die Waffen an Deutschland zurückgebracht war, deutschen, vaterländischen Sinn, die Erinnerung an die deutsche Vergangenheit des Landes und die Zusammengehörigkeit des Volkes und seiner Kultur mit der deutschen aufrecht erhielten. Lieder, Romanzen und elsässische Sagen beider Dichter waren so frisch und innig, als völlig anspruchslos und klingen an die der Schwaben an oder denselben nach. Dasselbe gilt von dem badischen Lyriker August Schnezler aus Freiburg im Breisgau (1809—1853), einem frischen, sinnlich warmen, sprachlich reifen Lieder- und Sagendichter, der für die Laufbahn eines Tages-

schriftstellers bei weitem zu zart und innerlich angelegt war und daher auf derselben verkümmerte, während einzelne seiner schönsten Gedichte, namentlich ‚Die Lilien im Mummelsee', sich in den lyrischen Sammlungen erhielten. Auch Gustav Pfarrius aus Heddersheim bei Kreuznach (1800—1885) reihte sich in seinen ‚Waldliedern' und einigen frisch volkstümlichen Balladen den Poeten an, welche den Ton der naiven Poesie nicht ausklingen ließen, so sehr derselbe auch von der schmetternden Musik der Tendenzpoesie überdröhnt ward. Der Germanist und Litterarhistoriker Wilhelm Wackernagel aus Berlin (1806—1869) schloß sich in seinem frischen ‚Weinbüchlein' und mit Liedern im Tone fahrender Schüler dieser Dichtergruppe durchaus an; in die gleiche darf man den liebenswürdigen Poeten und Maler Robert Reinick aus Danzig (1805—1852) stellen, den ein längeres Künstlerleben am wein- und sangfrohen Rheine ganz und gar mit der unbefangenen Heiterkeit älterer Liederdichter erfüllt hatte. An Reinicks Liedern ist neben der unverkümmerten, aber gewisse Schranken nie überspringenden Lebenslust und dem guten Humor die frische Sangbarkeit zu rühmen, sie fordern die Musik und zahlreiche von ihnen sind auf Chorgesang oder das Zusammenwirken von Einzelgesang und Chorgesang geradezu angelegt.

Wie Reinick legte auch August Kopisch aus Breslau (1799—1853) den Weg von der Malerkunst zur Dichtkunst leicht und halb unbewußt zurück. Sein Talent war entschieden mehr ein humoristisch episches als ein innerlich lyrisches, seine Wiederbelebung kleiner vergessener Volkssagen, Schwänke, komischer Geistergeschichten entband in Wahrheit ‚Allerlei Geister'; die Wichtel- und Heinzelmännchen, die Klopfgeister, die Nixen, das lustige Gelichter der Tiergespenster, dazu der dumme Teufel, mit dem die deutsche Volksphantasie dem gefürchteten bösen Feind seine schwache Seite glücklich abgelauscht hat, schwirren durch die Gedichte von Kopisch hindurch. Diesen Geistern gesellten sich die Historien von Handwerksburschen- und Lehrbubenwitz, der noch immer umgehende Geist, der ehedem in Till Eulenspiegel und dem Schildbürgerbuche Gestalt gewonnen, die hübschen Stückchen vom Schneiderjungen zu Krippstadt, vom großen Krebs im Mohriner See, vom grünen Frosche, den der Schulz von Hammerau erklärt (‚Das grüne Tier ist gar so grün, von eitel grünem Laube, und wenn es nicht ein Hirschbock ist, ist's eine Turteltaube! — Da hub der Hauf den Schulz mit Schultern auf, sie schrieen: das ist unser Mann, der jeglich Ding erklären kann, kein Ding ist ihm zu grüne!'), ferner die Lieder von Noah, vom Turmbau zu Babel, der Traube zu Kanaan, die zum Teil so volkstümlich geworden sind, als Produkte moderner Kunstdichtung überhaupt zu werden vermögen. Die Leichtigkeit, mit welcher der Poet alle Töne anschlägt, die lebendige Nachahmung und Verwendung der Naturlaute gesellten sich der Wirkung des so glücklich ergriffenen Stoffes hinzu. Wenn Kopisch als Jünger Platens in ernsten, durch Strenge und Würde der Form ausgezeichneten Gedichten sich versuchte, war sein Streben seltener vom Gelingen gekrönt, doch im Anschlusse an fremde Volksdichtung gab er auch hier einzelne Meisterstücke, wie die poetische Erzählung von ‚Psaumis und Puras'.

Soweit er als Lyriker und als selbständig gestaltender Dichter hervortrat, schloß sich auch Karl Simrock aus Bonn (1802—1876), trotz einzelner Streifzüge auf den Boden der Tendenzdichtung, den Poeten an, die in Lied und Ballade unmittelbare Lebensfrische, unmittelbare Freude an den Erscheinungen und unverkünstelte Empfindung wirksam erhielten. Seine Warnung vor dem Rheine: ‚An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein', schlägt den Grundton einer Poesie an, welcher das Leben lieblich eingegangen und der Mut freudig erblüht ist. Die kleinen Stoffe mittelalterlicher Volks- und Legendenpoesie belebten sich unter seiner Hand vielfach aufs glücklichste. Im Gegensatze zu den älteren Romantikern hatten alle diese Dichter von Uhland gelernt, von allem Mittelalterlichen und Altnationalen eben nur das hervorzukehren, was rein menschlich, unvergänglich und ewig, im Gemüt wie in der Phantasie beständig erneuert werden kann. — Simrocks Wirkung und Bedeutung aber erstreckte sich über die frischen Lieder und Balladen hinaus, die wir von ihm besitzen, seine wissenschaftliche und eine auf wissenschaftliche Forschung und Erkenntnis und poetische Gestaltungslust zugleich begründete Thätigkeit gehören der Geschichte der Nationallitteratur im engeren Sinne an. Vilmars mit Vorliebe der mittelalterlichen Glanzperiode unserer Litteratur zugewandtem Blicke ist es nicht entgangen, welche Verdienste sich Simrock durch die Übertragung des ‚Nibelungenliedes', der ‚Gudrun', des ‚Parcival', der Lieder Walthers von der Vogelweide erworben hat (vergl. S. 83, 127, 196). Wie die Dinge einmal liegen, konnte der großen Mehrzahl der heutigen Gebildeten nur durch diese neuhochdeutschen Übertragungen die Kenntnis der Haupt- und Glanzleistungen unserer mittelalterlichen Poesie vermittelt werden. Indes blieb Simrock nicht bei den Übertragungen stehen, sondern verschritt weiterhin zu Ergänzungen, Erneuerungen im Geiste und Sinne der alten Sage, restaurierte in seinem großen ‚Amelungenliede' gleichsam ein riesiges mittelalterliches Bauwerk, von dem einzelne Mauertrümmer stehen geblieben, auf dessen Grundmauern sich spätere schlechte Mauern erhoben hatten, von dem gerade noch soviel vorhanden war, um den ursprünglichen Grundriß des Baues, die Größe und Eigenart seines Stiles noch zu erkennen und bei der Wiederherstellung nachzuahmen. Bei solcher Wiedererneuerung kann auch nicht ängstlich danach gefragt werden, ob jede Einzelheit des ursprünglichen Baues getreu wiedergegeben ist, wenn die Verhältnisse und der Grundcharakter getroffen sind, ist die Absicht voll erreicht. Im ‚Amelungenliede' hat Simrock nicht einen Baustein, den ihm die ursprüngliche Sage und Dichtung überliefert, unbenutzt gelassen; aber aus dem eigenen, durch jahrelange Beschäftigung mit der ganzen Welt dieser Poesie erworbenen Vermögen viel hinzuthun müssen. Es ist nur eine Reproduktion im größten Stile, in der große Teile überhaupt nur durch das seltene Zusammentreffen einer frischen poetischen Begabung mit dem wissenschaftlichen Sinne für die Erscheinungsfülle der deutschen Vergangenheit möglich wurden. Das glückliche Gelingen dieser und mancher verwandten kleineren Leistung Simrocks in seinen ‚Rheinsagen', seinen Legenden, in den nach

alten Überlieferungen entstandenen Gedichten: ‚Bertha die Spinnerin' (in Anlehnung an die karolingische Sage), ‚Der gute Gerhard von Köln' (nach Rudolf von Ems) rief eine ganze Nachblüte der mittelalterlichen in der modernen Litteratur hervor und ermutigte mehr als einen Poeten, an die vergessenen und nunmehr wieder aufgefrischten Dichtungen ferner Jahrhunderte wie an eine unerschöpfliche Stofffundgrube heranzutreten. Doch nicht alle bewährten dabei jene Entsagung, welche Karl Gödeke mit den schönen Worten an Simrock rühmen durfte: ‚Die entsagende Einfachheit Simrocks verschmähte alles, wodurch auf die Zeitgenossen einzuwirken gewesen wäre. Seine Zurückhaltung im Gebrauche solcher Mittel geht mitunter so weit, daß seine Ruhe sich wie gleichgültige Kälte ausnimmt. Kein vernehmlicher Herzschlag des Dichters selbst zügelt oder belebt die Stimmung, die lediglich das Gedicht selbst erzeugen muß. Das lyrische Element ist gänzlich ausgeschlossen. Und das war das Richtige, wenn auch nicht der Zeit gegenüber, so doch für die Sache. Ist der epische Stoff vom Dichter nicht so gestaltet, daß die Verkettung der Begebenheiten und Handlungen, die Entwicklung der persönlichen Schicksale der Helden und das, was sie der Lage gemäß aus sich herauszusagen haben, die Empfindungen im Leser oder Hörer hervorbringen, auf die es dem Dichter ankommt, Begeisterung für tapfere, große Thaten, Mitgefühl bei schweren Schicksalen, mitfühlenden Zorn, Haß, Ingrimm, mitfühlende Freude, Liebe, Innigkeit; so kann alles das, was der Dichter hinzuthut, um solche Wirkungen zu erzeugen, die Kunst der objektiven Darstellung nicht ersetzen'. (Gödeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 3, S. 1130.) Meist schlugen die Nachbildungen einen viel subjektiveren Ton an und begaben sich damit jener Wirkungen, die in der Ursprünglichkeit und der herben Unmittelbarkeit der epischen Überlieferungen lagen. Unter allen Umständen aber erwiesen die zahlreichen Dichtungen, die aus der von Simrock zuerst versuchten Neugestaltung der alten Stoffe hervorgingen, daß trotz der Polemik der ‚zeitgemäßen' Schriftsteller gegen diese halbgelehrte Nachromantik, gegen den ‚unreifen Dilettantismus' der Nibelungenschwärmer, und die ganze mittelhochdeutsche Begeisterung, die Teilnahme an dieser versunkenen Welt, aus der sich doch tausend Lebensadern in die Gegenwart unseres Volkes hineinziehen, unablässig wuchs.

Grundverschieden wie die Träger der Volksdichtung und die Poeten der Kunstdichtung vergangener Jahrhunderte selbst, mit denen die modernen Gestalter des alten Stoffes nun in gewissem Sinne in die Schranken traten, erscheinen, wenn sie in einer Übersicht zusammengedrängt werden, die Bestrebungen wie die Leistungen, die um der Verwandtschaft des Stoffes willen hier beisammenstehen. Daß der Stoff allein poetische Wirkung nicht bedingt und poetisches Leben nicht verbürgt, bedurfte allerdings keines Beweises, zum Überflusse wurde dieser Beweis durch ganze Reihen hierher gehöriger Dichtungen erbracht. Otto Friedrich Gruppe aus Danzig (1804—1876) versuchte in einer ganzen Folge von epischen Dichtungen jene spätesten Sagenkreise, aus denen die Kunstdichtung des Mittelalters mit Vorliebe geschöpft hatte, in die moderne

Litteraturwelt wieder einzuführen. Aber weder seine ‚Königin Bertha', noch die größeren Gedichte ‚Alboin' und ‚Theudelinde' gewähren den Eindruck wirklicher Neuschöpfungen, für bloße Erneuerungen oder Nachdichtungen des Alten enthalten sie viel zu viel modern-subjektive Elemente, für ganz selbständige Dichtungen bei weitem nicht genug eigene Phantasie und Gestaltungskraft. Etwas Ähnliches gilt von den Dichtungen von Wilhelm Osterwald aus Pretsch (geb. 1820). Osterwald versuchte in einem epischen Gedichte: ‚König Alfred' die britische Sage, welche uns nahe genug liegt, neu zu beleben und dramatisierte in ‚Rüdiger von Bechlarn' und ‚Walter und Hiltegund' zwei vielgenannte und poetisch bedeutende Episoden der älteren Dichtung, ohne damit tiefere Befriedigung hervorzubringen. Die ‚Märchen im Grünen' und eigene, wahrhaft schöne lyrische Gedichte erweisen das frische Empfinden und poetische Vermögen Osterwalds viel entschiedener, als die genannten Dichtungen aus dem Sagenkreise.

Viel glücklicher, als ihre Vorläufer, waren in der Neugestaltung mittelalterlicher Stoffe, in der Belebung seither noch unerweckter, poetischer Keime in diesen Stoffen, zwei jüngere Dichter, welche freilich in der Art ihres Auffassens der überlieferten Handlungen und Gestalten, in der Welt- und Lebensanschauung, welche sie in ihre Gedichte hineintrugen, schroffe und äußerste Gegensätze vertraten, die aber beide jene eigentümliche Kraft besaßen, durch welche dem neueren Dichter allein die alten Stoffe oder vielmehr Teile derselben lebendig zu eigen werden können. Der erste dieser Dichter Wilhelm Hertz aus Stuttgart (geb. 1835)*), welcher sich schon in seinen Erstlingsgedichten als weltfroher, vom freudigsten Naturgefühle beseelter, von gesunder, vollberechtigter, poetischer Sinnlichkeit erfüllter Lyriker und poetischer Erzähler bewährte, erwies in den kleinen epischen Dichtungen ‚Lanzelot und Ginevra' und ‚Hugdietrichs Brautfahrt' einen untrüglichen Blick für die poetischen Momente der alten Dichtungen, die seiner eigenen Empfindung, dem eigenen inneren Leben entsprachen. Indem er diese rein aus dem Zusammenhange herauslöste und mit lebendigstem, frischem Anteile neu schuf, gab er der neueren deutschen Litteratur poetische Erzählungen von seltenem Reize und außerordentlicher Frische des Vortrages. Ganz harmonisch wirkten die geistige Anlage und die künstlerischen Neigungen dieses schwäbischen Poeten in dem Klostermärchen ‚Bruder Rausch' zusammen, eine prächtig-humoristische Dichtung, welche die Wandlung eines heidnischen Lichtalben in einen christlichen Teufel mit deutlichen Zügen und im frischesten Schimmer poetischer Farben darstellt. Hertz kehrt überall jene weltlichen Elemente, die in der mittelalterlichen Dichtung Raum hatten, hervor und versteht dabei die alte Form der weltlich ritterlichen Poesie, das Reimpaar, in glücklichster Weise zu beleben. Im entschiedenen Gegensatze zu seiner Erfassung und Behandlung der mittelalterlichen Welt und ihrer Dichtung stehen

*) Von Hertz auch eine meisterhafte Übertragung von Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan und Isolde'.

die Schöpfungen des westfälischen Poeten Josef Pape aus Elslohe (geb. 1831), der in zwei größeren Gedichten: ‚Der treue Eckart' und ‚Schneewittchen vom Gral', die mittelalterlichen Überlieferungen selbständig genug, aber immer so gestaltet, daß er ihre christlich religiösen, ja, wenn hier von konfessionellen Unterscheidungen die Rede sein darf, ihre katholischen Elemente hervorkehrt. Es ist viel echte Poesie, aber auch viel unklare Phantastik und Romantik in diesen Gedichten, zum entscheidenden Zeugnis, daß sich nicht schlechthin alles erwecken und wirkungsvoll neubeleben läßt, was einst Leben geatmet.

Einen größeren Anlauf, als den zur Neugestaltung einzelner Episoden der mittelalterlichen Dichtung, unternahm Wilhelm Jordan aus Insterburg in Ostpreußen (geb. 1819), welcher, obschon er sich zuvor und nachher auf den verschiedensten Gebieten der Dichtung versucht, an der Tendenzpoesie der vierziger Jahre mit den reflektiert-revolutionären Dichtungen ‚Schaum' Anteil genommen, in dem umfangreichen Gedichte ‚Demiurgos' eine didaktische Faustiade gegeben, auch mit Lust- und Schauspielen (‚Durchs Ohr', ‚Die Liebesleugner', ‚Enoch Arden'), einer antikisierenden Tragödie: ‚Die Wittwe des Agis' und ganz neuerdings mit einem modernen Romane: ‚Die Sebald', an ganz anderen, weitabführenden Bestrebungen der neueren deutschen Litteratur Anteil genommen, doch im Ernste den Vorsatz faßte, die ganze Nibelungensage, in ihrem vollen Umfange, mit Hereinziehung aller Episoden, welche in den ältesten wie in den spätesten Gestaltungen, in den Verästungen der Überlieferung, in Gedichten und Bruchstücken aus den verschiedensten Zeiten noch aufgefunden werden können, in ein vielgliedriges und umfangreiches Epos zusammenzufassen. Nicht nur, daß er für diesen Zweck die älteste Form epischen Gesanges, den Stabreim, wieder aufzunehmen, für das Neuhochdeutsch des neunzehnten Jahrhunderts zu gewinnen und diese älteste poetische Form mit allem Reize der modernen Dichtersprache zu schmücken trachtete, sondern er entschloß sich auch, die so entstehende und entstandene Dichtung, selbst als wandernder Rhapsode, durch ganz Deutschland und zuletzt auch in Amerika vor den dortigen Deutschen vorzutragen. Er selbst bestimmte seinen Vorsatz dahin:

Aus dem edelsten Erze des uralten Erbes
Von Erden und Rost das reine Rotgold
In leuchtender Schönheit lauter zu scheiden,
Mit dem Zeichen der Zeit es preiswert zu prägen,
Das nur, bedenk es, und laß den Dünkel,
Ist der Dienst des Dichters, des Gedankenwardeins.

Der ganze Vorsatz, der in den beiden umfassenden Liedern: ‚Siegfriedssage' und ‚Hildebrands Heimkehr' versinnlicht ward und für den Jordan mit den Schriften: ‚Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik' und ‚Der epische Vers und der Stabreim' auch kritisch Propaganda machte, war überhaupt nur durchführbar, wenn die Reflexion und eine entschieden mehr kombinierende als schaffende Phantasie an dieser Neuschöpfung den stärksten Anteil erhielten, wenn der echt epische Zug, der die Handlung durchaus in den Vordergrund drängt, mit einem

starken Zuge zur Betrachtung, zur Erläuterung, zur Deutung der poetischen Erfindungen vertauscht ward. Der moderne Dichter, welcher die ganze Stofffülle der alten Sage ohne weiteres übernimmt, ja sie dadurch vermehrt, daß er all ihre Absplitterungen aufsammelt und selbst jene Episoden benutzt, in denen schon die Willkür weit vom Geiste des Ganzen abstehender Poeten (der nordischen Skalden zum Beispiel) gewaltet, sieht sich gezwungen, um den Hörern und Lesern verständlich zu bleiben, um die Überzahl seiner episodischen Abschweifungen zu rechtfertigen, überall selbstredend einzutreten, selbst (was dem Geiste des Stoffes so fremd als möglich ist) psychologisch zu zerfasern; er kann es nicht vermeiden, in einen Ton der Weichheit, der schwachen Schönrednerei zu fallen, der aufs stärkste mit der gewaltsamen Art der überlieferten Vorgänge kontrastiert und stellenweis die Absicht des Rhapsoden gründlich vereitelt. Kinder in den ‚Nibelungen', die von Papa und Mama sprechen*) und hundert ähnliche Dinge, können durch den Gegensatz des Stoffes und Tones geradezu wie Parodie wirken und die redlichste Meinung des Dichters, sich dem heutigen Sprachgebrauche und Kulturstande anzunähern, vermag sie nicht zu rechtfertigen.

Zu wie großen Mißgriffen aber auch den einzelnen Poeten der Drang verleiten mochte, der Herrlichkeit und Kraftfülle der Poesie der Vergangenheit wieder mächtig zu werden, das Vorhandensein dieses Dranges blieb bedeutsam und durfte nicht als zufällig und untergeordnet angesehen werden. Selbst im verwahrlosesten Gebiete der deutschen Poesie, in dem der Operndichtung, machte er sich geltend. Nicht hierher gehört eine eingehende Besprechung und Würdigung der Bestrebungen Richard Wagners, der, Musiker und Dichter zugleich, wennschon vor allem Musiker, die geringgeschätzte und in der That geringzuschätzende Operndichtung durch ihre Wandlung in ein musikalisches Drama zu neuem Leben und zur Herrschaft zu erheben trachtete. Bei ihrer unlöslichen

---

*) In ‚Hildebrands Heimkehr' (erster Teil) heißt es wörtlich:

Ich bin ein Dalkarl
Und heiße Jorek, Hakonson Jorek.
Hier der grimmige König, mein Großpapa ist er,
Und sperrt mir den Vater doch ins Gefängnis.
Ist das nicht schändlich? Ich möcht ihn erschießen
Mit meinem Bogen, doch fürchterlich böse
Hat die Mutter mir auf den Mund geschlagen
Als ich so geredet. Hierher geritten
Ist nun die Mama. Um Mitleid will sie
Für den Vater bitten, nun liegt sie zu Bette.

Und nur ein paar Seiten später:

Doch der Knabe rief, seiner Rolle gedenkend:
Nein, du bist nicht so schlecht und schlimm, wie die Leute
Dich ausgegeben. Du siehst ja ganz gut aus.
Dein Kopf ist grau, schloweiß dein Kinnbart,
Doch du machst jetzt Augen, so mild wie die Mutter,
Wenn sie fertig gezankt und mich zärtlich ansieht.
Sei nun auch wieder gut. Vergieb meinem Vater.
Die Mama hat gesagt, er müßte sie holen,
Und nur sie war schuld; denn weil er so schön ist,
Sie so lieb gehabt und du's nicht gelitten,
So verleitete sie den Papa zu entlaufen.
Sieh, dein Verbot, das war wirklich böse,
Nun weißt du's doch selbst, denn wo wäre ich sonst?

Das ist in der That treulich, wie aus dem abgeschmacktesten modernen Kinderbuche!

Verbindung mit der Musik und mit dem musikalischen Stile des Künstlers, der diesen Gedanken mit dem Einsatze seiner ganzen Begabung und in jahrzehntelangen Kämpfen durchführte, würde es durchaus unzulässig sein, die älteren und späteren Operndichtungen, die Skizzen des Meisters, getrennt von ihrer musikalischen Ausgestaltung in einer Darstellung der neuesten deutschen Nationallitteratur zu besprechen und ebenso unzulässig die Streitfragen, welche sich an die Gesamterscheinung Wagners anknüpften, in diese Darstellung hereinzuziehen. Diese Dichtungen stehen und fallen mit ihrer Musik. Doch braucht man nur an die Stoffe, welche ihnen zur Grundlage gedient: ‚Der fliegende Holländer', ‚Tannhäuser', ‚Lohengrin', ‚Tristan und Isolde', ‚Der Ring des Nibelungen' (mit dem Vorspiele: ‚Das Rheingold' und den drei Teilen: ‚Die Walküre', ‚Siegfried', ‚Götterdämmerung'), ‚Parsifal', zu erinnern, um festzustellen, daß sich die nationale Sehnsucht von der eigenen Vergangenheit und dem eigensten Leben wohl durch die Kluft der Jahrhunderte, aber nicht durch die Willkür fremder Bildung und den Dünkel des Augenblickes getrennt zu sein, auf jedem künstlerischen Gebiete und in Naturen geltend machte, die weit von den gelehrten Wiederauffindern und Erläuterern der deutschen Sage und ihrer Poesie abstanden.

Auch im gesprochenen, im eigentlichen Drama folgten die Versuche, die meisten Gestalten und die ergreifendsten, menschlich bedeutsamen Handlungen für die Anschauung, für die lebendige Darstellung auf der Bühne zurückzugewinnen, rasch nacheinander. Der hier in Frage kommenden Dichtungen von Fr. Hebbel, Geibel, Wilbrandt und anderen werden wir zum Teil noch bei der Charakteristik dieser Dichter zu gedenken haben. — —

Die Anknüpfung an Simrocks bedeutsame und weit nachwirkende Wiederbeschwörung alten, nur scheinbar erstorbenen Lebens, hat uns schon weit über das Jahrzehnt, dessen Litteratur hier zunächst zu schildern ist, hinausgeführt. Den früher genannten Dichtern haben wir noch einige Österreicher anzuschließen, deren Talent und künstlerisches Streben sich über die leichte Fabulier- und Reimlust erhoben, welche vor 1848 in Deutsch-Österreich einen so breiten Raum einnahm. Mit den Schwaben und ihrer poetischen Besonderheit einigermaßen verwandt zeigte sich der Lieder- und Balladendichter Karl Egon Ebert aus Prag (1801—1885), dessen böhmisch-nationales Heldengedicht ‚Wlasta' (1829) noch von Goethe beachtet wurde und an dem er mit zutreffender Kritik rügte, daß ihm zum Epos die eigentliche poetische Grundlage, die Grundlage des Realen, fehle. ‚Landschaften, Sonnenauf- und -untergänge, Stellen, wo die äußere Welt die seinige war, sind vollkommen gut und nicht besser zu machen. Das übrige aber, was in vergangenen Jahrhunderten hinauslag, was der Sage angehörte, ist nicht in der gehörigen Wahrheit erschienen und es mangelt diesem der eigentliche Kern; die Amazonen und ihr Leben und Handeln sind ins Allgemeine gezogen'. (Gespräche mit Eckermann.) Was der Wlasta gebricht, energische Plastik und Anschaulichkeit, war den besseren Balladen Eberts entschieden eigen, einige derselben, wie ‚Frau Hitt', ‚Schwerting der Sachsenherzog',

sind so populär geworden, als die Balladen Uhlands. In seinen lyrischen Dichtungen überwiegt die Neigung zu einer sinnig-ernsten, vielfach elegischen Betrachtung der Dinge den unmittelbaren Gefühlsausdruck, doch bleibt diese Betrachtung meist poetisch und wandelt sich nur da und dort zu einer wortreichen Didaktik. Den echten Liedton trifft Ebert am ehesten, wenn er, an ein Naturbild anknüpfend, eine noch halbschlummernde Empfindung weckt, sie prophetisch andeutet. Eine entschieden poetische, fein nachempfindende Natur war ferner der Wiener Arzt Ernst von Feuchtersleben (1806—1849), dessen Scheidelied: ‚Es ist bestimmt in Gottes Rat', auf den Schwingen der Musik weithin und in alle Lebenskreise gedrungen ist, dessen eigenstes Talent jedoch mehr dem Gnomischen, Epigrammatischen, als dem rein Lyrischen zuneigte. In seinen Anschauungen bekannte sich Feuchtersleben durchaus zu den Bildungsidealen der klassischen Periode und fühlte die tiefste Abneigung gegen die ‚gründliche Roheit' einer viel verbreiteten prahlenden Modernität. — Auch eines Dramatikers aus dem Kreise der Wiener Poeten ist hier noch zu gedenken: Johann Ludwig Deinhardsteins (1794—1859), dessen einst viel aufgeführte Lustspiele in Versen und sogenannte Künstlerdramen zwar längst wieder von der Bühne verschwunden sind, und nur etwa da und dort von kleinen Wandertruppen noch dargeboten werden, der auch wahrlich kein Dichter voll tieferen Lebensgehaltes, sondern ein leichter Schilderer der Außenseiten der Dinge war, der aber mit seiner Leichtigkeit jene Gefälligkeit und absichtslose Anmut verband, welche vorzugsweise aus der dramatischen Litteratur allzurasch verschwanden. Namentlich das Schauspiel ‚Hans Sachs' und die Lustspiele: ‚Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten', ‚Garrik in Bristol', ‚Ehestandsqualen', ‚Die rote Schleife' und andere hätten mit wenig Hinzuthaten auf die Stufe jener Werke erhoben werden können, die, wenn auch aus der lebendigen Wirkung, so doch nicht aus der Erinnerung verschwinden. —

Mit der wachsenden Verbreitung der Litteratur, welche notwendig die Teilnahme an den einzelnen Darbietungen herabminderte, wuchs auch die Zahl der Poeten, denen es niemals gelang, mit ihren Schöpfungen zur unerläßlichen Reife und tieferen Wirkungsfähigkeit zu gedeihen, ohne daß man ihnen darum Talent und inneres Leben ohne weiteres absprechen dürfte. Als Erzähler und Dramatiker suchten sie, gleich Immermann, den Weg von der Romantik zu einer lebensvolleren, mehr realistischen Darstellungsweise, ohne immer zum Ziele zu gelangen. Eine wenig erquickliche Richtung gab Leopold Schefer aus Muskau in der Lausitz (1784—1860) seiner reichen Phantasie und seinem Anempfindungsvermögen. Als didaktischer Poet gewann er durch sein ‚Laienbrevier', seine ‚Vigilien', seinen ‚Weltpriester' und ähnliche Sammlungen einen Teil jenes Publikums, welches gern Salbung mit inniger Weihe und breitspurige Betrachtung mit Andacht verwechselt, für sich. Die Anschauung, welche diesen didaktischen Gedichten in Jamben und Streckversen zu Grunde lag, war ein dem Orient entstammter pantheistischer Hang zur Beseligung und Befriedigung, der dem Menschen ansinnt, im Rachen des Tigers weder den Aufschrei der

Kreatur, noch den Anruf zu Gott zu thun, sondern versöhnend zu bewundern, wie schön blank die Zähne der reißenden Bestie sind. Ein breites Dehnen und unablässiges Besprechen des Alltäglichen und Nächstliegenden, die Erhebung der einfachen Beobachtung und der natürlichen Empfindung in die Region des Feierlichen fallen in diesen Dichtungen peinlich auf und werden durch einzelne wahrhaft schöne Bilder und tiefere Gedanken nicht wett gemacht. Auch an der orientalisierenden Spätlyrik Schefers: ‚Koran der Liebe' und ‚Hafis in Hellas' hatten Reflexion und Lektüre einen stärkeren Anteil als innere Erlebnisse des Dichters. Besser gelang es demselben, seine Natur und das ruheselige Glücksverlangen seiner Seele in der großen Reihe seiner Novellen darzustellen, welche ihre Farbenpracht den Reiseerinnerungen des Dichters verdanken. Diese Novellen enthalten zum Teil einen wirklich poetischen Keim, den Schefer aber nur selten zu entwickeln verstanden hat. Der abenteuerliche Verlauf, den die Handlung in seinen Erzählungen meist nimmt, stimmt mißtrauisch gegen die Charaktere und die Farben derselben, man verliert der Unwahrheit des Ganzen gegenüber leicht das Gefühl für die Stimmungswahrheit und psychologische Wahrheit in den Einzelheiten. Durch solche Einzelheiten zeichnen sich die Novellen: ‚Der Waldbrand', ‚Die Osternacht', ‚Die Perserin', ‚Die Prinzeninseln', ‚Göttliche Komödie in Rom', ‚Die Leiden einer Königin', entschieden aus. Gleichwohl trugen alle diese Erfindungen die Fähigkeit nicht in sich, sich mit ihren Situationen und Gestalten unverlöschlich in das Gedächtnis des mitempfindenden Hörers oder Lesers zu graben, was der Prüfstein der vollendeten Erzählung ist. Wer, der jemals H. v. Kleists ‚Erdbeben in Chile' oder ‚Michael Kohlhas' und von späteren Erzählungen Kinkels ‚Margret' oder Kellers ‚Romeo und Julie auf dem Dorfe' gehört, könnte den Totaleindruck davon vergessen! Rasch dagegen glätten sich die phantastischen Wallungen, welche durch eine Erzählungskunst, wie diejenige Schefers, allein erweckt werden. — Als Dramatiker und Romandichter erstrebte Friedrich von Üchtritz aus Görlitz (1800—1875) die größten Wirkungen. Wenn ernste Weltauffassung, Vertiefung in historische Probleme, mannigfache Kenntnis des Lebens und der Menschen, gediegene Kunstbildung ausreichend wären, um mächtige und wahrhaft unvergängliche poetische Schöpfungen zu erzeugen, so würden Üchtritz' Dramen ‚Alexander und Darius' und ‚Die Babylonier in Jerusalem' und sein großer Roman aus der Reformationszeit: ‚Albrecht Holm' zu den bleibenden litterarischen Schöpfungen dieser Zeit gehören. So aber fehlt ihnen zu all ihren Vorzügen der letzte entscheidende Vorzug: die Wärme der dichterischen Unmittelbarkeit, die geheimnisvolle Kraft, welche in die Empfindungs- wie in die Gedankenwelt des Dichters hineinzieht. Eine reiche Phantasie, welcher es auch nur in einem Falle gelungen, die Schranke zu durchbrechen, die ihre Welt von der Teilnahme größerer Lebenskreise schied, bewährte auch Friedrich von Heyden aus Nerfken in Ostpreußen (1789—1851), ein Poet, der sich auf jedem Gebiete der Dichtung versuchte, sein Gedächtnis in der Litteratur aber der in reiferem Lebensalter geschriebenen poetischen Erzählung: ‚Das Wort der Frau' verdankte. Die lebendige

Frische, mit welcher Heyden die Energie einer Mutter darstellt, die, von der Politik in ihren Mutter- und Liebesrechten bedroht, ihren Willen und ihr Wort gegen den Willen des Reiches und das Wort des Kaisers einsetzt, ohne einen Augenblick unweiblich und unliebenswürdig zu erscheinen, hat dem Gedichte, das sonst nur bescheidene Farben und mäßigen Fluß und Schwung der Verse aufweist, rasch die Gunst, namentlich der Frauenwelt, erworben. Ein Gegenstück dazu: ‚Der Schuster von Ispahan', nach einem arabischen Märchen bearbeitet, eine Geschichte, in welcher eine selbstsüchtige Frau ihren Mann zu immer größeren und gefährlicheren Wagnissen anspornt, konnte natürlich nicht den gleichen Beifall finden. Unter Heydens übrigen poetischen Produktionen sei noch an die erzählende Dichtung ‚Die Königsbraut' und an seine Erzählungen erinnert. — Den Poeten, welche, wie die vorgenannten, sich von der Obmacht der außerpoetischen Tendenz frei erhielten, gesellten sich noch manche hinzu, so der Kunsthistoriker Franz Kugler aus Stettin (1808—1858), von dessen lyrischen Gedichten sich einige einfache, im Volkstone gehaltene, namentlich das in den Studentenliederbüchern fortlebende ‚An der Saale hellem Strande' erhielten, während die größeren Dichtungen, Dramen wie Erzählungen, ein Mißverhältnis zwischen der wohldurchbildeten Form und dem unbedeutenden Lebensgehalt erkennen ließen. Unter den zahlreichen lyrischen Poeten der dreißiger und vierziger Jahre, die sich mit der stillen Pflege ihres poetischen Sinnes begnügten, ohne Anschluß an die Tendenzen des Tages zu suchen, sind der humoristische Philosoph Gustav Fechner (Dr. Mises, geb. 1801), dessen ‚Gedichte' und dessen ‚Rätselbüchlein' zu den liebenswürdigsten Erscheinungen der Zeit gehörten, ferner Leberecht Dreves aus Hamburg (1816—1870), ein Jünger Eichendorffs, der nach manchen inneren Kämpfen Seelenfrieden im Schoße der katholischen Kirche suchte, eine Konversion, die offenbar in seiner Anlage Begründung fand und welcher den Ton des schlichten, ungekünstelten, träumerisch innigen und doch unpersönlichen Liedes in seinen besten Gedichten wie wenige traf, Ludwig Giesebrecht aus Mirow in Mecklenburg (1782—1873), ein Poet, der noch in den Schlachten des Befreiungskrieges mitgefochten und in einem langen Leben als Gymnasiallehrer die poetische Frische seiner Jugend, den Geist einer anderen Zeit bewahrt hatte, mit Recht noch unvergessen.

Im Gegensatze zur Tendenzlitteratur, vielfach von ihr bestritten und befehdet, im ganzen geringgeschätzt und im einzelnen nur gelegentlich und gleichsam nebenher geduldet, fanden die besten Leistungen aller der genannten Dichter ihren Weg in einzelne Herzen und Geister und blieben da lebendiger, als die meisten auch der besseren und wertvolleren Leistungen der ausschließlich als zeitgemäß gepriesenen Poesie. Der Haupttreffer, welcher gegen die soeben charakterisierten Dichter ausgespielt ward, war immer der, daß es ihnen ausschließlich gelinge, in den kleineren Formen, im Grunde genommen nur in den der Lyrik in engerem und weiterem Sinne angehörigen Formen, Bleibendes zu leisten und daß die gesamte, Leben darstellende Litteratur die alten Formen sprengen müsse, weil es schlechthin unmöglich bleibe, neuen Wein in alte Schläuche zu füllen.

Das Bild traf schlecht genug zu — schon den jungdeutschen Schriftstellern war nichts anderes übriggeblieben, als sich mit den alten Formen wohl oder übel abzufinden und die angeblich überlebten Gattungsbegriffe der Dichtung als etwas anzuerkennen, was im Wesen der Poesie selbst begründet liege. Unbestreitbar aber blieb, daß sich die dramatische Form und namentlich der Roman den außerpoetischen Zwecken, zu denen sie gebraucht und mißbraucht wurden, weit leichter bequemten, als die Lyrik, und daß es unendlich schwierig war und ist, hier die Grenze der vollberechtigten Einwirkungen der Zeit zu ziehen und festzustellen, was der Dichter von den Elementen des Tages in sein poetisches Blut aufgenommen hat, was ihm nur von außen her angeflogen ist. Bei der wachsenden Gleichgültigkeit gegen künstlerische Vollendung, der hastigen und stoffhungrigen Lust am Wechsel, die sich der Leserkreise, auf welche die moderne Poesie fast allein angewiesen ist, bemächtigte, lag es nahe, daß diejenigen Dichter, welche die größeren Formen zu erfüllen und zu beherrschen wußten, erst sehr allmählich von dem großen Trosse der Tendenzbelletristen unterschieden wurden. Selbst als, leider vorübergehend, die Empfindung allgemeiner ward, daß die echte poetische Darstellung es immer mit dem ganzen Leben, mit der Fülle aller jener Erscheinungen, welche durch ihr Erheben über die gemeine Wirklichkeit und die Alltagsempfindung Poesie werden, nicht aber mit einigen, gerade im Vordergrunde der Teilnahme stehenden Tageserscheinungen und einer einzigen schwunghaften Empfindung zu thun habe, ließ man den Talenten, die wir hier im Auge haben, erst nach und nach Gerechtigkeit widerfahren. Schon vom Beginne der vierziger Jahre an waren eine größere Anzahl von Poeten und Schriftstellern aufgetreten, deren Natur oder Kunstgefühl ihnen die ausschließliche Hingabe an die Zeitinteressen untersagte und welche dennoch nicht in der Weise Mörikes oder der Gebrüder Stöber in das innerste Heiligtum der Lyrik flüchteten, sondern das Recht der vollpoetischen Darstellung kräftig auch auf den Gebieten zu behaupten wußten, auf denen sie mit der Tendenzlitteratur zu ringen hatten.

Der hervorragendste und geistesmächtigste dieser Dichter, seiner Phantasie und Gestaltungskraft, wie dem Ernste und der Tiefe seiner Kunstanschauung nach hunderte von flüchtig auftauchenden und ebenso flüchtig wieder verschwindenden Begabungen hinter sich lassend, war der Holsteiner (Dithmarsche) Friedrich Hebbel aus Wesselburen (1813—1863), ein lyrischer und dramatischer Poet von dem Gepräge der Hölderlin und Heinrich von Kleist. Mit dem ersteren teilte der durch schwere Jugendschicksale hindurchgegangene Dichter die tiefe Sehnsucht nach der reinen Schönheit, einem seligen Atmen im Äther der erhöhten und beglückten Empfindung, eine Sehnsucht, deren Erfüllung ihm nur selten zu Teil ward; mit Heinrich von Kleist den unbedingten und zu Zeiten grausamen Wahrheitsdrang, welcher bei ihm durch die Neigung für die dunkelsten Probleme des Weltlebens nur gesteigert werden konnte. Im Vergleiche mit den Tendenzpoeten zeichnete ihn ein tiefes Bewußtsein von den ursprünglichen und reinen Aufgaben der Poesie, jene unbewußte Frömmigkeit des

Gemütes, die von dem Wehen des Göttlichen im Innersten ergriffen wird, dazu eine seltene ethische Strenge aus, welche der Dichter bald gegen sich selbst, bald gegen seine Umgebungen kehrt. Losgelöst vom Glaubensleben, in dem Glücklichere Frieden und Versöhnung fanden, von grimmigen und finsteren Zweifeln gequält, die er mannhaft durchkämpfte, obschon er kaum auf Versöhnung hoffte, weit entfernt von der Welt- und Zeitvergöttrung, die er in voller Blüte stehen sah, erblickte er in der Gegenwart die Zeit eines stummen Weltgerichtes, in dem die Form der Welt nicht in Wasserfluten und in Flammen, sondern in sich selbst zusammenbreche. Ihm fehlte das freudige Vertrauen in die Zukunft der Welt, in die Erhebung der Menschennatur über das ärmliche Bedürfnis und die niedrige Selbstsucht, ihm hinterließen die wechselnden Eindrücke des Lebens, auch die freudigen, immer schwere Rätsel, die er zu lösen rang, seine Empfindung hätte so gern in der Mitte der Dinge verweilt, aber seine grüblerische Betrachtung trieb ihn immer wieder zu Anfang und Ende hin. Die Widersprüche und Schmerzen des Daseins empfindet der Dichter tiefer, dem sich über der Erde kein Himmel wölbt, auf den er zuversichtlich hofft und der doch von der tiefsten Ehrfurcht für ein Ewiges, Unerforschliches erfüllt ist. So war Hebbel weit entfernt von einem Einklange mit den zeitgenössischen Bestrebungen, mußte in einsamer Hingebung an das, was er für poetisch und menschlich wahr, für künstlerisch notwendig erkannt hatte, seinen Weg verfolgen und hätte vermutlich selbst denen nicht völlig Unrecht geben mögen, welche zwar anerkannten, daß in ihm die stärkste und eigentümlichste Dichtergestalt der Zeit erschienen sei, aber daß diese Gestalt jener beglückenden und siegreichen Anziehungskraft entbehre, die in besseren Tagen oft bei weit schwächeren Dichtern wirksam gewesen war. Den reinsten Ausdruck seiner Natur fand Hebbel in der kleinen Anzahl seiner lyrischen Gedichte, welche die tieferen Stimmungen seines Inneren mit einer bei ihm seltenen, dann aber um so entschiedener fesselnden Anmut ausdrücken. Die Bilder aus der dithmarschischen Heimat erglänzen mit den goldenen Strahlen, die über die Freuden der Armut fallen, die Lieder von seinen Jugendwanderfahrten, unter denen die prachtvollen ‚Scheidelieder' und das ‚Frühlingslied', lösen die Sprödigkeit seiner Seele. Dem Zauber Italiens huldigt er in einer Reihe von wahrhaft schönen Gedichten, in denen die schwerer wiegenden Gedanken immer erst aus dem Schoße der Stimmung geboren werden; in seinen Balladen, namentlich in denen, welche einen einfach volkstümlichen Zug und Klang haben, wie ‚Der Heideknabe', ‚Schön Hedwig', ‚Das Bettelmädchen', ‚Das Kind', ‚Die heilge Drei', offenbart sich, daß die tiefe, zwiespältige und schwerflüssige Natur des Dichters sich, trotz allem, der dichterischen Frische und echten Naivität zu keiner Zeit völlig entfremdet hatte. Auch in den Gedichten, in denen Hebbel den geheimnisvollen Stimmungen Worte leiht, welche den Menschen überkommen, der die Welt als ein Ganzes zu empfinden weiß und im endlichen Momente die Schauer der Unendlichkeit spürt, beispielsweise in dem ‚Nachtliede' (Quellende, schwellende Nacht, voll von Lichtern und Sternen), in den Gedichten: ‚Höchstes Gebot', ‚Zwei Wanderer',

‚Auf die sixtinische Madonna' ist ein echt lyrischer Hauch zu spüren. In zahlreichen anderen Gedichten weiß Hebbel die Abstraktion, die sich immer wieder in seine Lyrik hereindrängt, nicht zu besiegen. Den Kampf zwischen einer echt poetischen Anlage und der unbesieglichen Neigung des Dichters, den poetischen Rahmen seiner Erfindungen zu Gunsten der Reflexion zu sprengen, verrät deutlich auch das epische Gedicht ‚Mutter und Kind', welches als Darstellung der jedes andere Gefühl überwältigenden Mutterliebe ein echt poetisches Werk ist, aber entschieden darunter leidet, daß der Dichter sich die Ausblicke auf die gesamte Welt und Zeit nicht entschlossen versagt hat. Ein fürstlich reicher Hamburger Kaufherr und seine Frau, welche das Kind und den Erben schmerzlich entbehren, geben in edelster Absicht ein junges liebendes Paar zusammen, das anderenfalls durch seine Armut von Trennung und Entsagung bedroht wäre, und bedingen sich dafür das erste Kind dieses Paares aus. Das Mädchen Magdalena geht, um den Liebsten zu behalten und zu erhalten, auf diese Bedingung ihres Glückes ein; der jungen Mutter wird es, je näher die Zeit herankommt, in der sie ihren Teil des Vertrages halten soll, immer bänger zu Mute, immer klarer, daß sie sich von ihrem Kinde nicht trennen kann. Und es ist ergreifend schön gedacht, daß nun dieselben Menschen, welche erst, um dem Drucke und dem Grauen der Armut zu entgehen, um in der Heimat bleiben zu können, ein so bedenkliches Gelübde geleistet haben, nun um des Kindes willen die härteste Armut, ja die Not freiwillig über sich nehmen und nach Amerika entfliehen wollen. Dem Patricierpaare geht es beim Verschwinden der beiden von ihnen Vereinigten auf, eine wie schwere Schuld sie in bester Meinung auf ihre Seelen geladen haben. Glücklich gelingt es ihnen, das flüchtige arme Paar mit samt dem Kinde wieder aufzuspüren und nun erst großherzig ihre Wohlthat ganz voll zu machen, indem sie auf das Entgelt des Kindesopfers verzichten und dennoch an dem Sohne Christians und Magdalenens die Teilname der Liebe gewonnen haben.

Die gewaltige dramatische Begabung Hebbels kam, wie die deutschen Bühnenverhältnisse sich inzwischen gestaltet hatten, denselben nur in beschränkter Weise zu gute. Allerdings verleugnete der Dichter auch in seinen dramatischen Dichtungen nicht, daß er den klaffenden Zwiespalt zwischen einer ursprünglichen, auf fortreißende Darstellung markiger Menschengestalten, heißer und großer Leidenschaften gerichteten Energie und zwischen einer bis zum Quälerischen grübelnden, die Dinge seltsam zuspitzenden, die poetische Blüte und Frucht ihres feinsten Staubes beraubenden Reflexion in sich zu überwinden hatte. Wo ihm dies am wenigsten gelang, wie in dem allzu raffinierten bürgerlichen Trauerspiele ‚Julia', der sogenannten Tragikomödie ‚Ein Trauerspiel in Sicilien', in den Komödieen ‚Der Diamant' und ‚Der Rubin', in denen die Absichtlichkeit und die Lust am Verallgemeinern alles frische Lebensbehagen, alle echt komödische Lust und Laune erstickt, da treten die Mängel Hebbels in so peinlicher Weise hervor, daß es begreiflich wurde, warum zahlreiche Beurteiler in Hebbels Poesie nur das Gequälte, Ersonnene, Ergrübelte erkennen

und empfinden konnten. Ganz anders erscheint der Dichter in denjenigen seiner Dramen, wo die Größe und innere Macht des Stoffes verwandte Seiten seiner eigenen Seele berührte und erklingen ließ, die Wärme erweckte, die das spröde Erz seiner Natur ganz oder teilweise durchglühte und in Fluß brachte. Schon in Dramen, wie ‚Genoveva' (mit ihrem unvergleichlichen ersten Akte), wie ‚Herodes und Mariamne', mit ihrem furchtbaren Spiegelbilde einer sittlich entarteten Zeit, in welcher mit dem Glauben des Menschen an eine höhere Macht auch der Glaube des Menschen an den Menschen geschwunden ist, in dem ebenso künstlerisch vollendeten, bis in die letzte Einzelheit fein durchgebildeten, obschon fremdartigen und peinlichen Trauerspiele ‚Gyges und sein Ring' macht sich das geltend. Auch söhnt der hohe Ernst des Dichters, der Einsatz seiner ganzen Kraft und Persönlichkeit mit den dunklen und oft peinlichen Vorwürfen aus, in denen der Dichter seiner eigenen Zeit das Weltgesetz einzuschärfen suchte. In den vollendetsten seiner dramatischen Dichtungen ergriff Hebbel entweder volkstümliche Stoffe oder er hob die bürgerliche Tragödie, die seit Lessing und Schiller einer bedenklichen und schönfärbenden Kleinlichkeit anheimgefallen war, auf die Stufe erschütternder tragischer Notwendigkeit. In dem Jugendmeisterstücke Hebbels: ‚Judith' gelang es ihm, dem altbiblischen epischen Stoffe einen großen, dramatischen, menschlich ergreifenden Konflikt abzugewinnen und in den Volksscenen zu Bethulien das altjüdische Wesen mit der ganzen Macht seines Gottesglaubens lebendig vor Augen zu stellen. In der Tragödie ‚Agnes Bernauer' traf er in den ersten Aufzügen den rechten Ton dieser mittelalterlichen Liebes- und Standestragödie, als hätte sich seine Phantasie von jeher an der Volksballade genährt, er erfaßte auch den Konflikt der Leidenschaft, die nur nach sich selbst und ihrer Befriedigung fragt, mit der äußeren Ordnung der Welt, welche in der kräftigen Gestalt des Herzogs Ernst verkörpert ward, aber er vermochte freilich nicht, diese willkürliche Ordnung als gleichberechtigt mit der Liebe erscheinen zu lassen und vermochte noch weniger der Empfindung der Hörer und Leser die äußerliche Aussöhnung zwischen Vater und Sohn annehmbar zu machen. In der Trilogie ‚Die Nibelungen' unternahm Hebbel die Gestaltung der dramatischen Elemente, welche das große, mittelalterliche Gedicht unzweifelhaft einschließt. Hebbel selbst bekannte: ‚ich habe die Fabel, die Charaktere und die Situationen entlehnt und bin mit einem Uhrmacher zu vergleichen, der ein vortreffliches, altes Uhrwerk von Spinneweb und Staub gesäubert und neu eingerichtet hat'. Traf dies nun nicht völlig zu, hatte vielmehr der Dichter, um für seine Trilogie (das Vorspiel ‚Der gehörnte Siegfried' und die beiden Tragödieen: ‚Siegfrieds Tod' und ‚Kriemhildens Rache') den dramatischen Aufbau, das Gegenüber von Spieler und Gegenspieler zu gewinnen, Kriemhild und Hagen in den Mittelpunkt zu rücken und sie zu Hauptträgern seiner Handlung zu machen, mußte Hebbel ferner den im Nibelungenliede aus dem früher geschilderten organischen und jahrhundertelangen Wachstume herstammenden Nebeneinanderstehen heidnischer und christlicher Elemente die Bedeutung eines Gegensatzes leihen und das Ringen der heidnischen Empfindung,

die des Herzens innerstes Gelüste losläßt, mit der von der christlichen Lehre geforderten Selbstüberwindung als das durchgehende Ringen zweier Weltmächte, von denen das Christentum die stärkere und schließlich die siegende ist, darstellen, so bewährte er doch überall die tiefste Pietät vor dem Wesen und dem Geiste des gewaltigen Gedichtes, an das sich seine Schöpfung anlehnte. Der älteren Gestalt der Sage nähert sich Hebbel nur in der Auffassung der Gestalt eben der Brunhild — im übrigen hält er sich an das Nibelungenlied. Die das gewöhnliche menschliche Maß überragenden Gestalten des alten Nationalepos mußten gerade diesen Dramatiker mit seiner nordischen Phantasie ungewöhnlich anziehen und man fühlt, daß sie in ihm wieder lebendig geworden sind und eine Fülle neuer Züge erhalten haben, die mit dem Urbilde nicht in Widerspruch stehen und für die dramatische Belebung notwendig waren. Daß Hebbel die erschütternde Tragödie der Kriemhilde, welche in ihrer Liebessorge unwissentlich Siegfried an Hagen verrät und schon an seiner Leiche den furchtbaren Rachegedanken faßt, dem sie im letzten Teile sich selbst, ihr Haus und einen großen Teil ihres Volkes opfert, besser gelang, als die Schilderung der heldenhaft-freudigen Naivität des starken Siegfried, wird niemand Wunder nehmen, der sich mit der Eigenart des Dramatikers vertraut gemacht hat. Der Erfolg, welchen Hebbel mit seinen ‚Nibelungen' errang (sie brachten ihm noch auf dem letzten Krankenlager den von König Wilhelm I. von Preußen gestifteten großen Schillerpreis und behaupteten sich trotz allem, was der herben und mächtigen Tragik dieses Werkes gegenüberstand), war ein Zeugnis mehr für den wachsenden Anteil an der großen Vergangenheit unseres Volkes, mit welcher Stoff und Stimmung der neuen Schöpfung unlöslich zusammenhingen, war aber auch Zeugnis für die stille Gewalt, die der echte und tiefe Sinn in der Kunst, selbst in schlechten Zeiten, noch ausübt. Hebbels bürgerliches Trauerspiel ‚Maria Magdalena' wird mit Recht nach Aufbau, Kunst der Entwicklung, Energie der Charakteristik, Schärfe und Schlagkraft der knappen Prosa, in welcher die Dichtung ihrem Grundcharakter gemäß gehalten ist, als eines der wenigen ganz in sich abgerundeten, vollendeten Meisterwerke der neuesten deutschen Poesie angesehen. Nie zuvor war die furchtbare Enge und Verkümmerung, welche sich mit der ehrenhaften und in die Ordnung der Welt voll ergebenen Armut und bürgerlichen Arbeitsfreudigkeit, der steifnackige Hochmut, welcher sich mit dem Gefühle der moralischen Verantwortlichkeit, die grausame Unbarmherzigkeit, welche sich mit einer vermeintlich gottesfürchtigen und christlichen Empfindung verschmelzen können, in so erschütternder Deutlichkeit vor Augen gestellt worden, als in dieser, im Hause des braven Tischlermeisters Anton spielenden Tragödie. Alle Kunst und Gewalt des Dichters vermag nun allerdings die widerwärtige Empfindung nicht aufzulösen, welche aus einem vor dem Beginne der Handlung liegenden sittlichen Fehltritt der Heldin Klara, der Tochter Meister Antons, erwächst. In der Verkümmerung ihres Lebens ist dieselbe ein Verlöbnis mit dem nichtswürdig gemeinen Schreiber Leonhard eingegangen und in einer Aufwallung ihres vom Vater ererbten Hochmutes hat sie sich dem

ungeliebten Liebhaber ganz hingegeben und erscheint von dem Augenblick an in rettungslosen Untergang verstrickt, wo wir mit dem ärmsten Mädchen zugleich, die wahre Natur des bürgerlich-tüchtigen Leonhard erkennen, in dessen Gemüt Abgründe liegen, die nach Platens Wort tiefer als die Hölle sind. Kein Hörer und Leser kann sich dem großen Eindruck der Tragödie entziehen, die mit eherner zwingender Notwendigkeit der letzten Katastrophe zueilt, doch wird auch keiner dem Dichter selbst widersprechen, der gerade mit Bezug auf ‚Maria Magdalena' zugestand, daß auch die reifsten Früchte seines Talents einen bittern Beigeschmack hätten, daß man den steinigen Boden, auf dem der Baum gewachsen und das naßkalte Wetter, in dem die Früchte gereift seien, verspüre und gleichsam nachschmecke. Der ungeheuere Unterschied einer Zeit, die ihre Dichter in lichtere Regionen hebt und sie auf den Fittichen einer mächtigen Begeisterung oder auch nur einer kräftigen Lebensfreude trägt und einer Zeit, welche die poetische Begabung, welche auf Wahrheit gestellt ist, in die dunkelsten Tiefen des irdischen Lebens lockt, ihr Gemüt mit der Not und den Härten des Alltags belastet und das eingeborene Schönheitsgefühl schmerzlich bedrückt, wird aus Hebbels bürgerlichem Trauerspiel bis zum Schmerzlichen klar.

Daß hierbei noch unendlich viel auf Naturell, Schicksal und Bildungsrichtung ankomme, belegt gleich derjenige Dichter, welcher zugleich mit Hebbel um 1840 in die Litteratur eintretend, außer der Geburt auf beinahe denselben norddeutschen Boden, nur die Überzeugung mit dem Dichter der ‚Nibelungen' teilte, daß Dichtung und Sage des deutschen Altertums ein lebendig quellender Bronnen sind, aus dem auch die moderne Dichtung noch immer reichlich zu schöpfen vermag, in allem übrigen jedoch geradezu als ein Gegenfüßler des dithmarsischen Dichters angesehen werden darf. Emanuel Geibel aus Lübeck (1815—1884) war unter den Lyrikern der ganzen in Rede stehenden Periode derjenige, dessen Gedichte in die weitesten Kreise eindrangen, der, namentlich nach dem Jahre 1848 und bis zur Wiederaufrichtung des deutschen Reiches, der poetische Sprecher für Wünsche, Stimmungen, Empfindungen von Hunderttausenden blieb. In Geibel erschien wieder einmal einer jener Dichter, welche von der Nachempfindung des vergangenen Schönen zur selbständigen Poesie reifen und durch ihre Entwickelung alle diejenigen beschämen, welche von einfach naturgemäßen Anfängen nichts erwarten. Geibels poetisches Talent empfing seine erste Nahrung im geistlichen Vaterhause, der christliche Lebensodem und die gläubige Gesinnung desselben verbanden sich mit den ersten Regungen seiner Phantasie und seinen ersten Empfindungen den Kämpfen und der Sehnsucht der Zeit gegenüber. So ward er in der Periode des philosophischen, politischen und sittlichen Radikalismus der Poet einer völlig anderen Anschauung, welche insofern eine konservative heißen durfte, als Geibel ein lebendiges ja leidenschaftliches und tiefes Gefühl für alles Edle der seitherigen Welt, der Vergangenheit in sich trug, und wiederum nicht konservativ im beschränkten Parteisinn war, da der Dichter mit gläubigem Vertrauen einer schöneren und besseren Zukunft seines Volkes entgegenlebte. Durch seine Begabung und seine Kunstüberzeugungen

völlig davor geschützt in der Tendenzpoesie aufzugehen, entzog er sich den berechtigten Forderungen des Tages keineswegs; soweit er eine wahrhafte Empfindung, eine tiefere nationale Sehnsucht in der politischen Bewegung erkannte, soweit ward er, wie seine ‚Heroldsrufe' erweisen, in Wahrheit ihr poetischer Herold. Immer jedoch blieb es nur ein kleiner Teil seiner Gedichte, mit denen er sich den politischen Poeten gesellte, er nahm an den Kämpfen der Zeit teil, wie einst Walter von der Vogelweide, der in mehr als einer Beziehung als ein Vorbild dieses vaterländischen Dichters und Minnesängers unserer eigenen Tage angesehen werden darf. Die Jugendlyrik Geibels wirkte durch ihren musikalischen Reiz, den schlichtinnigen oder träumerischen Liedton, der meist ein Nachhall der uralten Weise des deutschen Volksliedes war. Selbst die Formfreude des jugendlichen Poeten hatte einen naiven kindlichen Zug, der frische Enthusiasmus, mit dem er in das Leben hineinschritt, in die Natur hineinblickte, mußte vor allem jugendliche Gemüter berühren und ergreifen und die erste Sammlung der Geibelschen Gedichte, die in der That nur wenige gedanklich tiefere und lebensvollere Gedichte enthielt, fand um ihres Wohlklangs, ihrer bestrickenden Rhythmen und ihrer sprachlichen Anmut willen hauptsächlich den Beifall jugendlicher Kreise, sie wurden allem Widerspruch der Kritik zum Trotz populär und Geibel mußte sich als der Backfischlyriker oder Sekundanerlyriker vielfach verhöhnen lassen. Wie rasch er über diese Anfänge hinauswuchs und, sich vertiefend und reifend, eine der anziehendsten Dichtergestalten der Zeit wurde, erwiesen schon die ‚Juniuslieder' und noch mehr die ‚Neuen Gedichte' Geibels, zwei Sammlungen, in denen neben den ‚tiefen, innigen, vollen Tönen' (S. 480) auch der gedankenreiche Ernst und die Plastik lebendiger Gestaltung zu ihrem vollen Recht kommen. Durch die lyrischen Gedichte beider Sammlungen glänzt der goldene Wiederschein erlebter und erfahrener Leiden, von den Wanderliedern der Juniuslieder bis zu dem ergreifenden, der Erinnerung an sein früh geschiedenes Weib Ada gewidmeten Liedercyklus, steht eine ganze, eigenartige, vom Glück gehobene, vom Schmerz geläuterte Persönlichkeit hinter diesen Gedichten. Leidenschaft und Herzensunruhe, Jubel und Bangen lösen sich gleichmäßig in reine Harmonie auf, das individuelle Gefühl des Dichters findet jenen Ausdruck, der nicht sowohl ein allgemeiner ist, als wie ein allgemeiner wirkt. — Von der Lyrik aus erhebt sich Geibel zum lyrisch-epischen Gedicht, zum historischen Bilde, in das er eine unmittelbare Gewalt der Empfindung hineinlegt. Der Cyklus ‚Der Troubadour', das schöne prophetisch-patriotische Gedicht ‚Eine Septembernacht', dessen Vollgehalt erst ein Geschlecht empfinden kann, das wieder deutsche Kriegsschiffe die Meere befahren und die deutsche Flagge die Ostsee beherrschen sieht, ‚Der Tod des Tiberius', ‚Der Bildhauer des Hadrian', ‚Die Sehnsucht des Weltweisen', ‚Omar' und eine Reihe anderer Gedichte, in denen Geibel das tiefere Leben seines Geistes in poetisch-historischen Gleichnissen offenbart, tragen ein Gepräge des Bleibenden, Unvergänglichen, so gut wie die schönsten lyrischen Gedichte des Poeten, zu denen sich Nachklänge noch in seinen ‚Spätherbstblättern' finden.

Als Dramatiker versuchte sich Geibel zuerst mit einer Komödie, ‚Meister Andrea', welche nach einer altitalienischen Novelle bearbeitet wurde und einen tollen Schwank wiedergiebt, in welchem übermütige Gesellen den vortrefflichen, aber dicken und geistig schwerfälligen Bildschnitzer Andrea glauben machen, daß er ein völlig anderer, daß er sogar ein Meister der ihm verhaßten Tonkunst sei, dabei aber gewaltig den Kürzern ziehen und einer schlecht bevormundeten Schönheit zum Besitz ihres Geliebten verhelfen. Der Ton des derben Schwankes ward hier allzusehr ins Feine, Anmutige, künstlerisch Edle umgestimmt, um die volle Wirkung zu thun. Als Tragödiendichter schuf Geibel außer einem ziemlich unreifen und von ihm selbst aus der Gesamtausgabe seiner Dichtungen ausgeschlossenen Trauerspiel ‚König Roderich' die beiden Tragödien ‚Brunhild' und ‚Sophonisbe', von denen namentlich die erstere auf der Bühne volles Leben gewann. Im Gegensatz zu Hebbel, welcher mit dem alten Stoffe auch die Wunder der Sage, die urwüchsigen Gestalten, in denen Naturmächte verkörpert wurden und das Riesenmäßige und Übergewaltige der mit einander ringenden Leidenschaften in seine dramatische Gestaltung herübernahm, suchte Geibel den Stoff der modernen Empfindung anzunähern, und die rein psychologischen Konflikte für sein Drama ‚Brunhild' aus dem Zusammenhange des Ganzen zu lösen. Er rückt darum die Vorgeschichte Siegfrieds wie Brunhilds in den Hintergrund der Vergangenheit, läßt sein Drama am Morgen nach der Doppelhochzeit Gunthers und Siegfrieds anheben und führt es über die frevelvolle nächtliche Besiegung Brunhilds durch Siegfried an Gunthers Statt, über die Verstrickung, die aus Brunhilds geheimer Liebe zu Siegfried, aus Hagens armseligem Haß und dem verhängnisvollen Streit der königlichen Frauen erwächst, bis zu Siegfrieds Ermordung und zu dem in seinem Sinne richtigen Ende, dem Selbstmord Brunhilds an der Leiche Siegfrieds. Liebe und Haß, Zorn und Eifersucht, die großen bewegenden Leidenschaften der Sage und des Liedes fehlen natürlich auch in dieser dramatischen Gestaltung nicht, aber sie erscheinen entschieden zu abgedämpft, zu weich, das schönste Motiv von Hagens Groll und Ingrimm gegen Siegfried, die blinde Treue für das Königshaus, dem er dient, tritt allzusehr zurück, die eherne Starrheit der Gestalten und Situationen, gegen welche sich die moderne Empfindung freilich sträubt, ist in dieser Brunhild allzusehr gemildert worden. Bis auf die Sprache, in der aller Zauber der Geibelschen Empfindung und einer sinnigen Betrachtung des Wechselspiels des Lebens nachhallt, dünkt uns die Tragödie der kühleren Auffassung, der Verständigkeit des heutigen Geschlechts allzusehr angenähert, der dämonisch gewaltige Zug, aber auch die heldenhafte und herbe Jugendfrische, die durch alle alten poetischen Fassungen der Sage hindurch geht, allzusehr abgeschwächt. Im einzelnen bewahrt Geibel dann wiederum ein wunderbar feines Nachempfinden tiefer Momente des Stoffes und trotz ihrer Mängel müssen wir seine ‚Brunhild' über die ‚Sophonisbe' hinausstellen, in der er dem tausendfach von der Poesie behandelten Stoff ein Neues, gerade ihm Gemäßes und Eigentümliches umsonst abzugewinnen sucht.

Zu den Dichtern, welche im Sinne Geibels von der Nachempfindung und Nachdichtung der älteren Poesie zur selbständigen Dichtung gelangten, gehörte auch Gottfried Kinkel aus Obercassel bei Bonn (1815—1882), welcher auf persönliche Schicksale, seine Teilnahme an den revolutionären Erhebungen der Jahre 1848 und 1849, sein späteres Flüchtlingsleben in London hin, oft genug zu den poetischen Vertretern einer idealen Demokratie gerechnet wird, während, sein mißlungenes Drama ‚Nimrod' ausgenommen, sich eigentlich revolutionäre Elemente in seiner Poesie nicht geltend machen. So wenig ist dies der Fall, daß Kritiker, welche die eigentliche Schöpferkraft nur in dem gewaltsam Neuen, mit aller poetischen Tradition und der allgemeinen Empfindung Überworfenen suchen, in ihm nur ein reproducierendes Talent (was man unter Einschränkungen und mit der Bemerkung gelten lassen mag, daß in einer gewissen Art der Reproduktion oft mehr Poesie liegen könne, als in verworrenen, durch und durch undichterischen Richtungen der angeblichen Produktion), ja mit unmotivierter Härte einen poetischen Dilettanten erblickten. Weder die lyrischen Dichtungen noch die Erzählungen Kinkels rechtfertigen solche Verwerfung und Geringschätzung des Poeten.

Kinkels Lyrik, so wie sie sich in den beiden Sammlungen seiner ‚Gedichte' von 1843 und 1868 darstellt, tönt vielfach in den Weisen und lebt in den Stimmungen, welche von alters her als die allgemein poetischen gelten. Aber diese Weisen sind doch jederzeit von einem eigenen Klang durchdrungen, in die überkommenen Stimmungen fließt ein Tropfen aus dem Quell persönlichster Empfindung. Die Abendlieder Kinkels, die ‚Elegieen an Johanna', sind Proben hierfür. Subjektiver erscheinen jene Gelegenheitsgedichte, in denen der Poet entscheidende Momente seines Lebens zusammenfaßt. Der prachtvolle ‚Gruß an mein Weib' (1843) und das Gedicht ‚Von den achtzehn Gewehrmäulern' (1849), das er in Voraussicht des Todes durch Pulver und Blei in den Rastatter Kasematten schrieb, stehen hier in erster Linie. Im ganzen ist es eine glückliche optimistische Natur, die aus den lyrischen Dichtungen uns entgegentritt, selbst die schwersten Lebenskämpfe rauben ihr nicht Spannkraft, Genußfreudigkeit und Hoffnung. Und so üben diese rheinische Frische, dieser elastische Lebensmut auf den Leser der Kinkelschen Gedichte eine stille Anziehungskraft aus. Im Zusammenhang der Lektüre ergiebt sich, daß die Wortfülle einzelner Gedichte ihren Stimmungsgehalt minderte und doch fühlt man andererseits, daß diese Fülle dem redefrohen Rheinländer gemäß ist und daß ihm die knappe Begrenzung des Ausdruckes schlecht zu Gesicht stehen würde. Von besonderem Wert und den Kern des eigentlichen Talentes Kinkels bloßlegend, sind die kleinen epischen Bilder, die sich unter seinen Gedichten finden. Wenn wir hiervon ‚Scipio', ‚Dietrich von Bern' und die poetische Erzählung ‚Ein Schicksal' hervorheben, so haben wir die Weite des Kreises bezeichnet, den Kinkels Phantasie umspannt. Bilder aus Welt und Vorzeit steigen lebendig vor seinem inneren Auge auf, rasch erfaßt er einen, einige poetische Züge, die ihm sympathisch sind, und mit sicherer Leichtigkeit stellt er die Bilder auch vor die Seele des Lesers. Diese besondere Begabung mußte ihn früh auf das

epische Gedicht hinweisen. Und in der That wurden die drei zu verschiedenen Zeiten entstandenen kleinen Epen ‚Otto der Schütz', ‚Der Grobschmied von Antwerpen' und ‚Tanagra' die Hauptschöpfungen Kinkels. Im Umfange gleichen diese epischen Gedichte den kleineren poetischen Erzählungen unserer mittelalterlichen Dichtung, an die sie auch in der Gestaltung und im Ton des Vortrages anzuknüpfen versuchten, ohne darum einem künstlichen Archaismus zu huldigen.

Das älteste und populärste dieser Gedichte, ‚Otto der Schütz', kann trotz seiner weiten Verbreitung keineswegs als das vortrefflichste erachtet werden. Es beruht auf einem einfachen Stoff; der Vorgang, den es darstellt, würde ohne Mühe und Zwang in ein paar Balladen, ja in einer Ballade konzentriert werden können. Prinz Otto von Hessen und Thüringen entflieht der ihm drohenden Mönchskutte, kommt an den Hof des Grafen Dietrich von Kleve, gewinnt als Schütz und Jäger des Grafen das Herz seines blonden Töchterleins Elsbeth, wird von dem ihm nachgesandten Ritter Homberg rechtzeitig erkannt, und nimmt die Maid ‚von Lohengrin entstammt' zum Weibe. Der Dichter hat der Überlieferung aus seiner Erfindung nur wenige kleine Züge hinzugefügt, unter denen der im Schlußgesang geschilderte Sieg der Liebe Elsbeths über ihren fürstlichen Stolz der gewinnendste ist; er leiht dem schlichten Abenteuer keinen tieferen Grundgedanken und setzt alle seine Kraft an die im wesentlichen beschreibende Ausbreitung und Detaillirung der Erzählung. Das fröhliche Leben am Rhein, ‚gespeist von Kraft, getränkt vom Wein', dient der Schützensage zum Hintergrund, und seine farbige Schilderung ist in Wahrheit die Aufgabe des Dichters. Da fehlt es denn nicht an stimmungsvollen Genrebildern: das Nachtlager Ottos im Wald am Niederrhein, die erste Begegnung mit dem Förster, die Rettung Elsbeths aus dem Weiher auf der Jagd, die darauffolgende Rast im Försterhause, sind die Glanzstellen der Dichtung. Vieles andere fällt in das Gebiet der überflüssigen, die Handlung hemmenden Deskription. Auch die Leichtigkeit des Vortrags schlägt in einzelnen Bildern und Wortwendungen in Trivialität um, die Ausführung ist mannigfach ungleich und überspringt bald ein wichtiges Moment, bald verweilt sie behaglich auf einem unwichtigen. Gleichwohl war die Wirkung der Dichtung im großen Publikum eine vollberechtigte. ‚Otto der Schütz' ist eines der neueren Gedichte, welche die gesunden und lebenskräftigen Elemente der Romantik in sich aufgenommen haben, der lyrische Schmelz und der rasche Fluß der kleinen Erzählung helfen über die angedeuteten Mängel rasch hinweg. Und dazu herrscht in der Masse auch der heutigen Gebildeten eine Anschauung, die es mit künstlerischen Dingen so lax nimmt, daß sie eine Schöpfung, wie ‚Otto der Schütz' immerhin bleibt, von vornherein für vollendet nimmt.

Kinkels zweites erzählendes Gedicht: ‚Der Grobschmied von Antwerpen', erscheint in Umfang, Anlage und im Ton des Vortrags dem ersten mannigfach verwandt. Allein es ist gehaltvoller, straffer in der Charakteristik, realistisch kräftiger und energischer in der Detaillirung als ‚Otto der Schütz'. Seine sieben Historien erscheinen knapper und gedrängter vorgetragen als die Abenteuer

des erstgedachten Liedes, ein poetischer Grundgedanke geht durch die Erzählung hindurch, die Vorgänge selbst sind reicher und bedeutsamer und die Kunst des Poeten erscheint wesentlich gereifter als in dem kleinen Epos. Es handelt sich hier um die Künstlersage von Quintin Massys, der aus einem trefflichen Schmied ein noch trefflicherer Maler geworden ist, den die Liebe umgewandelt und zur Vollendung geführt hat, ein uraltes, nie zu erschöpfendes, ewig junges Thema.

Auch Kinkels Schwanenlied, das Idyll ‚Tanagra', ist eine kunstgeschichtliche Episode, in der er ein poetisches Motiv erblickt hat. Es erzählt die Heimkehr des jungen Bildhauers Praxias, welcher sich als Söldnerhauptmann im Lager des Antigonos und im Getümmel der Diadochenkriege ein Stück Welt beschaut. Wir landen mit Praxias im Hafenstädtchen am Busen von Korinth, rasten mit ihm im Bergwald des Kithäron, wandern mit ihm über die Berge nach Böotien hinab und endlich nach Tanagra, wo ihm das verlassene Vaterhaus steht. Zu seiner Überraschung findet Praxias das Haus nicht verlassen, ein Schaffner, den er nicht kennt, öffnet und begrüßt ihn, er kann sich am wohlerhaltenen Herde niederlassen und aus gutgefüllter Vorratskammer leben. Die Stadt, die einen neuen Dionysostempel bauen läßt, hat den Bildner und Gießer Agathon von Athen berufen, um das Bild des Gottes herzustellen. Der Alte ist für den Augenblick nach Paros gegangen, um sich einen passenden Marmorblock für sein Werk zu suchen. Unterdeß haust Praxias allein in dem wiedergewonnenen Heim und nimmt zaghaft und gleichsam versuchend die seit Jahren vergessene Künstlerarbeit wieder auf. In kleinen, kaum spannenhohen Skizzen wird er sich bewußt, daß er der Alte geblieben. Rasch genug faßt er ein Interesse an den kleinen Werken und ruft sich schaffend vor allem das Bild der Jungfrau vor die Augen, die er am Abend der Heimkehr, ehe er die eigene Schwelle überschritt, erblickt hat. Als nach einigen Tagen der alte Agathon wieder anlangt und alsbald großes Wohlgefallen an dem jungen Kunstgenossen verrät, gewinnt Praxias den Mut, seine kleinen Kunstwerke dem greisen Meister vorzuweisen. Augenblicklich empfindet Agathon, welche Anmut, welch lebendigen Schönheitssegen diese Kleinkunst den Armen ins Haus tragen kann. Voll Erstaunen aber erkennt er in dem Abbild der Jungfrau die Züge seiner Tochter Helena, der kunstreichen Malerin. Er führt den jungen Freund mit ihr zusammen; sie entnimmt dem kleinen Kunstwerk, in dem er sie dargestellt, wie tiefen Eindruck sie auf ihn gemacht, und da sie ihm nicht zu zürnen vermag, kann sie ihm die Liebe, um die er wirbt, auch nicht versagen. Diese einfache Geschichte ist mit der kleinen kunsthistorischen Episode gewandt und anmutig in Verbindung gesetzt. Die Verherrlichung der Thonbilder von Tanagra steht natürlich in zweiter Linie; wer keine gesehen, würde sich nach der Schilderung im Gedicht kaum eine rechte Vorstellung davon machen können, das Idyll in erster. Der Dichter verleiht dem Stoff, der zu einer Prosaerzählung, selbst der einfachsten Art, kaum ausgereicht hätte, jene Reize, die eben nur vermittelst der gebundenen Rede zu Tage treten können. Der glückliche Wechsel von rasch erzählender und ruhig verweilender, breitschildernder Vortragsweise, das leise und doch wirksame

Anschlagen aller Stimmungen, die oft ein einziger Vers glücklich erfassen kann, das edle Gleichmaß des Ausdrucks — alles vereinigt sich, um Kinkels ‚Tanagra' zu einer anmutenden Schöpfung zu machen. Es sind, wenn man will, durchaus traditionelle Vorzüge, die im behaglichen Ausgestalten eines günstig liegenden, nicht im Ringen mit einem völlig neuen, mächtigen oder spröden Stoff gewonnen werden. Reproduktion darf darum diese Art der Gestaltung nicht genannt werden, und eine Litteraturepoche, in der man die gedachten Vorzüge schlechthin nicht mehr zu schätzen wüßte, dürfte keineswegs besonders glücklich zu preisen sein.

Unter den wenigen Prosadichtungen Kinkels ragt die rheinische Geschichte ‚Margret' hoch hervor und ist der einzige, allerdings entscheidende Beweis für das energische novellistische Talent unseres Poeten. Die Novelle hat vor allem, was Heyse als erste Bedingung einer guten Novelle angesehen wissen will: eine scharfe Silhouette. Ein eigentümlicher Vorgang, ein ungewöhnliches Schicksal, welches ein getrenntes und doch im innersten zusammengehöriges Liebespaar unter erschütternden Umständen wieder zusammenführt und vereint, ist hier mit energischer, schlichter und wirksamer Lebendigkeit vorgetragen; die beiden Charaktere, um deren Liebe, Schuld und Trennung, Prüfung und Wiedervereinigung es sich handelt, erkennen wir bis in die letzten Tiefen der Seele. Die Erzählung selbst, mit so raschem Gang sie vorschreitet, öffnet Ausblicke nach allen Seiten; die Schlußsituation, das Wiederzusammentreffen Nikolas' und Margrets im winterlichen Zitterwald und vor den Wölfen enthält eine Fülle ursprünglichster Poesie und gehört zu jenen poetischen Erfindungen, welche sich, einmal gelesen, niemals wieder vergessen lassen.

Lediglich als lyrischer und Balladendichter gewann ein junger, früh geschiedener schlesischer Poet Moritz Graf Strachwitz aus Peterwitz (1822—1847) einen Platz unter den Talenten, die von der Mitte der vierziger Jahre an jene Kreise, welche allmählich der ausschließlichen Tendenzlitteratur müde wurden, für unmittelbare und volle Poesie wieder zu gewinnen suchten. Strachwitz selbst in seinem jugendlichen Ungestüm gegen den nüchternen Nützlichkeitsgeist und die bübische Frechheit der angeblich ‚Zeitgemäßen', war nicht tendenzfrei, er setzte eine allzubewußte und herausfordernde Ritterlichkeit, welche nicht rein poetisch wirken konnte, der schachernden und krittelnden Zeit gegenüber:

So endlos ist kein Wasser nicht,
So dicht kein Waldgeflecht,
Man findet drinn' ein Gaunergesicht,
In das man spucken möcht';

er fühlt sich eins mit dem Raubjunker, den die Nürnberger nicht hängten, sie hätten ihn denn, er setzt den Herweghschen Reiterliedern andere gegenüber, in denen die gleiche unbestimmte Kampflust tobt, wenn man gleich erraten kann, daß der ‚Erwachende' andere Feinde vor Augen hat als der ‚Lebendige', er fordert die jüngsten Sterne der Litteratur, die er nicht unbezeichnend ‚Zwitter vom Roué und vom Propheten' nennt, zur Fehde heraus. Aber nicht diese Gedichte

sind es, welche Strachwitz' Namen nun beinahe ein halb Jahrhundert erhalten haben, sondern die prächtig leidenschaftlichen und doch so keuschen Liebesgedichte, deren schönste sich zu echten Liedern verklären, Liedern wie ‚Meeresabend', ‚Die Rose im Meer', aus denen eine wundersame Innigkeit hervorleuchtet, die hymnenartig feierlichen Gedichte voll patriotischen Stolzes, unter denen ‚Germania' den ergreifendsten Ton anschlägt:

Daß dich Gott in Gnaden hüte,
Herzblatt, du der Weltenblüte.
Völkerwehre,
Stern der Ehre,
Daß du strahlst von Meer zu Meere,
Und dein Wort sei fern und nah
Und dein Schwert, Germania!

endlich sind es die markigen, den echten Balladenton treffenden Nordlandsgedichte (‚Ein Faustschlag', ‚Helges Treue', ‚Das Lied vom falschen Grafen', ‚Rolf Düring') und jene anderen Balladen wie ‚Das Herz von Douglas', ‚Hie Welf' und ‚Die Jagd des Moguls', in denen die frische Phantasie und die Macht des Ausdrucks den Leser mit fortreißen. An Strachwitz schlossen sich später noch einige Balladendichter an, die gleich ihm in Platens Schule ihren Versen eine gewisse Vollendung zu geben gelernt hatten, deren Phantasie aber nicht die Kraft und deren Grundton nicht den lyrisch-musikalischen Zauber bewährte, welche bei dem jungen schlesischen Dichter wirksam gewesen waren. Hier sei nur an Hugo von Blomberg (1820—1871), an Wolfgang Müller von Königswinter (1816—1873), an Bernhard Endrulat erinnert; die Namen verwandter Dichter ließen sich leicht um Dutzende vermehren, denn nicht nur die gebildete Sprache, die für uns dichtet und denkt, sondern auch eine gewisse rasche Beweglichkeit der Vorstellung und der historischen Erinnerung, ward im Laufe dieser Periode mehr und mehr zu einem Allgemeingut.

Willig überließen die Nachzügler des jungen Deutschlands, die in den vierziger Jahren, ja bis in die funfziger Jahre herein, neben der periodischen Presse einen guten Teil der Belletristik beherrschten, die Lyrik und ihre kleinen Nebengebiete, willig auch das ideale Drama, welches der ‚realen' Bühne fremd blieb, den Dichtern. Da sie die reinen poetischen Formen für Überreste einer abgelaufenen Kulturepoche erklärten und vielleicht auch hielten, wäre es ihnen genug gewesen, im ausschließlichen Besitz der Prosa zu bleiben und in den Formen der Erzählung und des Romans, den Lieblingsformen der rastlos bewegten, rastlos nach Wechsel verlangenden Lesewelt, jede reine Darstellung unmöglich zu machen. Die Gefahr lag nahe, daß die deutsche Dichtung zwei Gruppen von Vertretern erhielt, von denen die eine im Vollbesitz der künstlerischen Formen, der poetischen Tradition, sich den Eindrücken des Lebens vollständig entfremdete und damit der Erstarrung einer akademischen Dichtung näher und näher kam, während die andere Rohstoff zu Rohstoff häufend, der poetischen Ver-

geistigung und der sprachlichen Schönheit kalt und gleichgültig gegenüberstand und in Gefahr war, die deutsche Nationallitteratur, welche sie der Periode des Epigonentums zu entrücken trachtete, in eine Periode des Banausen- und Barbarentums hinüber zu drängen.

Glücklicherweise traten seit dem Beginn der vierziger Jahre auch auf dem Gebiete der Erzählung und des Romans einzelne Talente hervor, in denen neben dem poetischen Antrieb das Bewußtsein lebendig war, unter welchen Bedingungen allein in den ihrer Natur nach materiellsten und flüchtigsten, vergänglichsten Gattungen der Poesie Bleibendes geschaffen werden könne. — Mitten unter der Herrschaft der Tendenzlitteratur, zum Teil ihr zugeneigt und mit gewissen nun schon vergessenen Schöpfungen seines beweglichen Geistes ihr verknüpft, entwickelte sich ein kräftiges Talent und eine gesunde Poetennatur, deren poetisches Vermögen an der Größe der Aufgabe wuchs, zu einem historischen Romandichter erfreulichster Art. Wilibald Alexis aus Breslau (mit seinem bürgerlichen Namen Wilhelm Häring, 1797—1871) ward nach einer üblen Gewohnheit, welche aus den Zeiten der Unselbständigkeit unserer Litteratur stammte, nur allzuoft als der deutsche Walter Scott bezeichnet. Besser hätte man gesagt, daß er für Norddeutschland und namentlich für Preußen, für die Mark Brandenburg, aus der Preußen hervorgewachsen, eine gleiche Bedeutung habe als Walter Scott für Schottland und England. Wenn man nun in Betracht zieht, daß Scott mittelst einer reichen Handlung, lebendigen Wechsels von Situationen und Gestalten, meist nur das Äußere historischer Vorgänge, das Äußere von Lebensläufen und Menschencharakteren darstellt, daß er zwar die außerordentlichste Mannigfaltigkeit der Gestalten aufweist, aber höchst selten seine Gestalten sich ernstlich entwickeln, sich innerlich verändern läßt, so darf man Wilibald Alexis, welcher psychologisch tiefer ist und sogar mit Vorliebe seelische Prozesse darstellt, den Vorzug vor dem Engländer geben. Andererseits erreicht Häring denselben in Bezug auf Frische der Phantasie, echte Lust des Fabulierens, poetische Leichtigkeit des Vortrages nicht, es ist gleichsam etwas von der schweren Zähigkeit, der kargen Schweigsamkeit seiner märkischen Menschen, etwas von der eintönigen Natur des Landes, das seinen Darstellungen zum Unter- und Hintergrund dient, in diese Darstellungen übergegangen. Gleich Scott gelang es auch Wilibald Alexis nur in den besten Kapiteln seiner besten Schöpfungen die Fülle historischer Erinnerungen, genauer Kenntnisse der Zeitumstände, Zeitanschauungen und Zeitsitten vollständig in warmes Leben zu verwandeln; vielfach kämpft er mit den aus der Gattung unmittelbar entspringenden Schwierigkeiten und trägt selbst, wo er sie besiegt, einige Narben prosaischer Relation oder reflektierten Dreinsprechens davon. Doch heben diese Mängel die volle Wirkung der historischen Romane unseres Dichters nicht auf, der Kern lebendiger Anschauung und poetischer Stimmung in ihnen ist echt und stark genug, um der raschen Vergänglichkeit, welcher die Produkte der Erzählungslitteratur so leicht anheimfallen, Widerstand zu leisten. Wilibald Alexis' Romane gingen aus dem Gefühl tiefer Heimatliebe, patriotischen Stolzes auf das

Emporwachsen des brandenburgisch-preußischen Staates, aus bewußten und unbewußten Überlieferungen hervor, mit denen sich eine rege Phantasie, frische Lust an der verborgenen Poesie eines rauhen und mühevollen Lebens verband. Der der Zeit nach am weitesten in die Vergangenheit zurückgreifende Roman Härings, ‚Der falsche Waldemar', enthält in der Person des (angeblich) wieder auferstandenen Markgrafen, in der leidenschaftlich-rührenden Liebe des Helden zur Mark und ihren Bewohnern, eine schöne Verkörperung der Empfindung, mit welcher der Poet seinem spröden Stoff gegenüberstand. Und auch das ist nicht zufällig, daß er diesen Stoff niemals ganz und frei zu bewältigen, in lebendige Dichtung umzuwandeln vermochte, als wo er den Humor zu Hilfe nahm, der, wie er das geistige Salz im Volksdasein der norddeutschen Stämme ist, auch viele Situationen und Figuren des in Alexis Romanen poetisch dargestellten Lebens erst erquicklich, ja erst genießbar macht.

Die Handlung dieser märkischen Romane Härings entstand frei und zwanglos, wie den Verfasser eine Zeit und die in ihr obwaltende Idee oder eine Gruppe von Gestalten fesselte, sie stellen chronologisch geordnet die Entwicklung von Land und Volk dar, aber sie sind von Haus aus so wenig als eine Einheit gedacht und an der Hand chronologischer Ordnung ausgeführt, wie Shakespeares dramatische Historien. Der Roman aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs II. ‚Cabanis' war der älteste, der am Lebensabend des großen Kurfürsten spielende Roman ‚Dorothea', beiläufig von allen der mindest erquicklichste, der letzte Versuch des Dichters auf diesem Gebiete. Dazwischen lagen dann, historisch durch weite Zwischenräume getrennt, ‚Der falsche Waldemar', ‚Der Roland von Berlin', ‚Die Hosen des Herrn von Bredow', ‚Ruhe ist die erste Bürgerpflicht' und ‚Isegrim', von denen nur die beiden letztgenannten in Bezug auf Zeitfolge und Zeitschilderung unmittelbar zu einander gehören, und gleichsam zwei Hälften einer Kugel bilden. Zwei bedeutende Momente des Mittelalters: der Übergang der Mark von ihrem alten askanischen Dynastengeschlecht an fremde Herrscher und damit zunächst an gesetzlose, wüste und rohe Zustände, der vergebliche Versuch einer Restauration der besseren Tage durch den ‚falschen Waldemar', den Alexis nicht wie ein Teil der neuern historischen Kritik für den echten letzten Fürsten aus dem askanischen Hause hält, dem er aber eine Innerlichkeit verleiht, welche ihn dem echten beinahe gleichstellt oder wenigstens gleichstellen soll, und dann im ‚Roland von Berlin' die erste gewaltige Wirkung der Hohenzollern, die Besiegung der anarchischen Städteherrlichkeit zu Gunsten des Ganzen; der bedeutsame Wendepunkt des Mittelalters zur Neuzeit in dem Doppelromane ‚Die Hosen des Herrn von Bredow'; die Unheilszeit vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts in ‚Dorothea'; die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, in der Friedrichs des Großen Thaten vollführen, was Friedrich Wilhelm I. vorbereitete; der Eingang des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Verfall und Zerfall des preußisch-friedericianischen Wesens in ‚Ruhe ist die erste Bürgerpflicht' und mit der Erneuerung dieses Wesens in den Trübsalen der Fremdherrschaft und den läuternden Flammen des Be-

freiungskrieges, sind es, welche die grundverschiedenen historischen Stoffe für Alexis' vaterländische Romane abgeben. Die Mannigfaltigkeit der Handlungen, der Schicksale und der Menschengestalten, denen wir in diesen Romanen begegnen, entspricht der Verschiedenheit der Zeiten und der historischen Bedingungen, aus denen sie hervorgehen. Gleichwohl fällt eine Art Einheit in diesen so weit auseinanderliegenden Erzählungen auf, welche keineswegs die Einheit einer litterarischen Manier, oder die gezwungene eines abstrakten, geschichtsphilosophischen Gedankens ist, vielmehr dafür zeugt, daß der Dichter den Grundkern und die unter allen Wandlungen der Zeiten sich gleichbleibende Eigenart der märkischen Menschen ergriffen und wiedergegeben hat. In dieser Hervorkehrung des tiefsten sich gleichbleibenden Wesens eines kraftvollen und zähen Menschenschlages liegt eine gesunde Realität und doch ein geheimer Zauber. Der Knecht, der in den ‚Hosen des Herrn von Bredow' die Schläge des wackeren Ritter Götz in Empfang nimmt und jener, der im ‚Isegrim' den Hofmarschall von Quilow und den jungen Kandidaten dem Gute des trotzigen Wolf von der Quarbitz durch Sand und Kiefernwald entgegenführt, sind durch die Jahrhunderte getrennte, und dennoch innerlich verwandte Naturen, ihre Lebensbetrachtung entspricht der Breite ihres Rückens, der Stärke ihres Nackens. Dasselbe gilt aber auch von den Menschen, deren Bildung und höhere Lebensstellung augenfälligere Unterschiede bedingt. In den Junkern aus den Tagen Joachims I., den Offizieren des großen Königs und denen aus den bösen Tagen nach Jena und Auerstädt, ist ein verwandter Zug, die gleiche Mischung von energischer Thatkraft und verborgener Gemütsweichheit, von trotzigem Egoismus und einer leidenschaftlichen Opferfähigkeit. Wir müßten, um dies im einzelnen nachzuweisen, die Hauptgestalten sämtlicher Romane in Vergleich ziehen, was weit über unsere Aufgabe hinauswachsen würde. Auch die Schilderung des Landes ist eine meisterhafte. Die natürliche Kargheit des Bodens und geringe Kultur der Mark in den Tagen des falschen Waldemar und in jenen, wo die verschwornen Junker dem Kurfürsten Joachim in der Zauche auflauern, die gesteigerte im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, aus welcher dennoch die ursprüngliche Rauheit und Dürftigkeit immer wieder herausschaut, ist meisterhaft dargestellt, und ohne jedes ungehörige Überwiegen von Schilderung werden wir voll in die Natur hineinversetzt, in der diese Menschen atmen und wirken. Die endlosen Heiden, die Wälder an den stillen Binnenseen, die Moore und Brüche, die schmucklosen Dörfer und die Ackerbürgerstädte, die Gutshöfe, die spärlichen Schlösser sind so gut wie die großen Städte im Lande, Berlin und Köln an der Spree und Frankfurt an der Oder die Schauplätze der Erzählung. Wilibald Alexis hat tief in all diese Landschaften, wie in die Menschen, von denen sie einst belebt waren und jetzt belebt sind, hineingesehen, nicht wie ein Forscher, sondern wie ein Poet, seine Einbildungskraft hat die tausend sichtbaren Fäden, die sich von der Vergangenheit zur Gegenwart ziehen, ergriffen, hat tausend zerrissene wieder angeknüpft und zu einem schimmernden Gewebe verbunden. Er hat die alte Zeit in die neue hereingezogen, hat die Gestalten

der Vergangenheit so frisch und unverkünstelt vor uns hingestellt, daß wir meinen ihnen ins Antlitz schauen, ihnen die Hand reichen zu können. Und es bedarf nur eines Vergleichs seiner historischen Romane mit anderen gleichzeitigen, um ihren ganzen Werth zu empfinden. In den dreißiger und vierziger Jahren, in denen diese Romane erschienen, und in denen auch die später herausgekommenen entstanden sind, war nicht Wilibald Alexis, sondern sein breslauer Landsmann Karl Spindler (1796—1855) der eigentlich beliebte Romanschriftsteller. Ein bedeutendes Erzählertalent, das Spindler namentlich in seinen Erstlingsbüchern ‚Der Jude' und ‚Der Jesuit' bethätigt hatte, verlotterte und verlor sich in einer wüsten Vielschreiberei, die immer mehr der platten Unterhaltungslust fröhnte, so daß die leichte Erfindungskraft, die frische Beweglichkeit und der lebendige Vortrag, der, soviel dies überhaupt bei auf dem Papier entstandenen Geschichten möglich ist, sich dem Tone des wirklichen Erzählers nähert, darüber völlig vergessen wurden und Spindler einer der schlagendsten Beweise dafür ward, wie kurzlebig die Wirkung und der Ruf des Belletristen sind, der lediglich durch stoffliches Interesse ein Publikum gewinnt.

Andere historische Romandichter wie Philipp Josef von Rehfues (1779—1843), der Verfasser der Romane ‚Scipio Cicala' und ‚Die Belagerung des Castells von Gozzo oder der letzte Assassine' oder wie der abenteuerliche, lebensvolle und geistvolle Karl Postl aus Poppitz in Mähren (1793—1864), welcher unter dem Namen Charles Sealsfield seinen Ruf erwarb und gern für einen Vollblutamerikaner gegolten hätte, näherten sich allzuweit dem Grenzgebiet aller poetischen Darstellung. Muß der historische Roman selbst schon als eine Außenprovinz der Dichtung gelten, weil es seinen Vertretern in den seltensten Fällen gelingt, die Teilnahme der Leser bei der dichterischen Aufgabe zu erhalten, so fallen Bücher, wie die obengenannten, von Rehfues oder die historischen Romane ‚Der Legitime und der Republikaner' und ‚Der Virey oder Mexiko im Jahre 1811' beinahe aus der Möglichkeit poetischer Wirkung heraus. Sobald das reingeschichtliche oder wie in den Sealsfieldschen Werken das völkerschildernde, etnographisch-psychologische Element überwiegt, sobald das Gewußte, Studierte, künstlich Gemachte an die Stelle des frisch und unmittelbar Vorgestellten tritt, sobald die Idee des Schriftstellers wie der Anteil des Lesers gleichmäßig aus der Reflexion hervorgehen, ist es mit der Poesie zu Ende. Sealsfields Romane waren übrigens durch glänzende Farben, originelle Schilderungen und gewisse romantische Einzelheiten eben so ausgezeichnet, als durch die Kenntnis der amerikanischen und mexikanischen Verhältnisse. Sein Auge für das Charakteristische ist scharf und vom echten Dichter hat er die Freude an der Fülle der Erscheinungen; das frohe Staunen und die männliche Lust, mit der ihn das Leben in der neuen Welt durchdrungen hatten, klingt in seinen Schilderungen und Gestalten nach, einzelne Scenen aus dem amerikanischen Treiben hat er mit höchster Kraft und einer unübertrefflichen Lebendigkeit in kleinen Zügen dargestellt. Um rein und künstlerisch zu wirken, fehlt es ihm an edlem Maß, seine prachtvollen Naturschilderungen bleiben Naturschwelgerei, seine

Charakteristiken wilde scharfe Umrisse, die Erzählung geht unter in den Episoden, Ausblicken und Nebendingen, die darüber hinstrudeln wie Wellen. Trotz alledem finden sich in seinen ‚Lebensbildern aus beiden Hemisphären', in seinem ‚Cajütenbuch' einzelne Meisterstücke, die man ihrem eigentümlichen Gehalt, ihrer Plastik nach für unvergänglich halten müßte, wenn die mit Amerikanismen durchsetzte, hastig-sprunghafte und manierierte Sprache nicht sehr ernstliche Zweifel über die Dauerbarkeit derselben nahelegte.

Da die Erzählung dasjenige Feld war, auf welchem sich die Tendenzpoeten am lebhaftesten und wildesten tummelten, so durfte es nicht wunder nehmen, daß die Gegenbestrebungen gerade auf diesem Felde am allgemeinsten in die Augen fielen. Den vierziger Jahren gehören die ersten Schöpfungen zweier Erzähler an, welche die Teilnahme des der Tendenzlitteratur zugewandten Publikums für unbefangenere Leistungen zurückgewinnen halfen. Berthold Auerbach aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwalde (1812—1882) hatte sich im Beginn seiner litterarischen Laufbahn durchaus der jungdeutschen tendenziösen Richtung der Litteratur angeschlossen, deren Nachwirkungen sich auch in seinen ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten', mit denen er seinen Platz in der deutschen Litteratur errang, nicht völlig verleugnen. Das eigentümliche Verdienst dieser Dorfgeschichten gipfelte in der entschlossenen Rückkehr des Schriftstellers zu Jugenderinnerungen und Zuständen, welche von der herrschenden Moderichtung, von der übersättigten, mit politischen Gärungen und krankhaften Bildungsstoffen erfüllten bürgerlichen und gelehrten Welt des Augenblicks weit ablagen. Mit lebendigem und scharfem Blick für das Wirkliche — einem Blick, der nur zuweilen durch den Wunsch Auerbachs, die Bewegung der Zeit auch im Dorfleben wiederzufinden und die Erscheinungen dieses Lebens mit den Tagesstimmungen und Tagesbestrebungen zu verknüpfen, weniger getrübt als irregeleitet wird, — mit frischer Empfindung für die Mannigfaltigkeit der Menschencharaktere und Menschenschicksale, welche sich in der bäuerlichen Hülle bergen, mit einer naiven Freude an der ihm gleichsam zum Eigentum gewordnen Welt, gestaltete Auerbach Vorgänge, Erlebnisse und Empfindungen, die er insgesamt an sein Heimatdorf Nordstetten anknüpfte. Wie die einfache Erinnerung an die lange Reihe der Vorgänger von ‚Meier Helmbrecht' in der mittelhochdeutschen Poesie, von Grimmelshausens Simplicissimus bis zu Hebels Prachtgeschichten des rheinischen Hausfreundes und zu Immermanns westphälischen Hofschulzen im Münchhausen erweist, war Auerbach nicht der Entdecker der Dorfwelt für die Poesie und die Dorfgeschichte ist auf seinen Namen mit ähnlichem Recht getauft worden, wie die neue Welt des Kolumbus und seiner Nachfolger auf den des Amerigho Vespucci. Doch bleibt es unbestreitbar, daß Auerbach mit innerem Anteil, mit Hingabe und lebendigstem Gestaltungsvermögen die Erscheinungen des dörflichen Lebens in seiner Heimat für die Poesie gewonnen hat. Legte er dabei eine gewisse, allzugroße Findigkeit und Zähigkeit im Festhalten des einmal glücklich ergriffenen Stoffes an den Tag, gewährte der reflektierten Absicht mit der Zeit einen größeren Spielraum als der unmittel-

baren Lust an der Darstellung, widerstand er der Versuchung nicht, in ihm selbst noch unklar auf- und abwogende Tendenzen und Gedankenreihen in die Seelen seiner Bauern hineinzutragen, in denen sie entweder gar nicht oder wenigstens so nicht vorhanden sein konnten, wie im Inneren des philosophisch-geschulten, mit Spinoza vertrauten, ehemaligen Rabbinatskandidaten, so hob dies alles die Bedeutung von Auerbachs Dorfgeschichten nicht auf. Überwiegend blieb doch der Eindruck des reichen und in seinem Kern tüchtigen, charakteristischen Lebens, überwiegend die Wirkung der köstlichen Frische, des gewichtigen Ernstes, mit welchem die Begebenheiten aufgefaßt und erzählt werden. Unter den älteren einfachen Dorfgeschichten Auerbachs sind namentlich ‚Der Tolpatsch', ‚Schloßbauers Vefele', ‚Befehlerles', ‚Die Kriegspfeife', vortreffliche, im knappsten Rahmen sehr inhaltreiche Stücke, unter den späteren größeren verdienen ‚Ivo der Hajrle', die Geschichte eines Klosterschülers und katholischen Seminarzöglings, der durch den Wunsch der Eltern in die geistliche Laufbahn hineingeführt ist, während sich sein ganzes Wesen gegen das künftige Priestertum sträubt, so daß er schließlich Sägemüller wird und eine frische Dorfdirne Emerenz, seine Kinderliebe, heirathet; ‚Der Lauterbacher', in welchem die Geschichte eines Lehrers mit all der Zuthat von kleiner Eitelkeit und Selbstbespiegelung erzählt wird, die von der Charakteristik des modernen Lehrertums nun einmal unzertrennlich scheinen, ‚Brosi und Moni', ein hübsches Idyll; ‚Diethelm von Buchenberg', die Tragik des Emporkömmlingstums und des unbeugsamen Bauernstolzes, die bis zum schwersten Verbrechen führen, darstellend, nach der Seite der Charakteristik, der seelischen Tiefe vielleicht Auerbachs bedeutendstes Werk; ‚Der Lehnhold' wiederum eine düstere, aus den Mißständen der bäuerlichen Besitzverhältnisse natürlich herauswachsende Geschichte, ‚Florian und Kreszenz', die geheimen Schäden des Volkslebens enthüllend und mehr von pathologischem als von poetischem Interesse, obschon einige wahrhaft poetische Momente enthaltend; ‚Barfüßele' ausgezeichnet zu werden, als diejenigen, in denen die besonderen Vorzüge Auerbachs besonders rein und deutlich hervortraten. Die vielgefeierte Dorfgeschichte ‚Die Frau Professorin' (welche in Charlotte Birch-Pfeiffers Bearbeitung ‚Dorf und Stadt' auch auf allen Bühnen heimisch wurde) enthält lebendige Züge, aber einen innerlich unwahren Gegensatz, die Starrsinnigkeit, mit welcher das Lorle den gesamten städtischen Verhältnissen, in denen ihr Mann lebt, gegenübertritt, ihnen innerlich fremd bleibt, ihnen trotzt und unglücklich wird, ehe der Maler ihr einen wesentlichen Anlaß dazu gegeben hat, läßt sich weder mit der weiblichen Bildsamkeit, noch mit der Liebe, die das Dorfkind für Reinhard empfindet, in Einklang bringen. Auch die Dorfgeschichten ‚Die Sträflinge', ‚Lucifer', und andere enthalten teils allzu pathologische Bestandteile, teils beeinträchtigt ein Übelstand, an dem freilich die ganze moderne Erzählungslitteratur leidet, die volle und unmittelbare Wirkung. Selbst die starken Charaktere und die starken Schicksale, welche die neuere Erzählungskunst darstellen will, beruhen meist auf künstlichen Voraussetzungen, erwachsen aus Kulturzuständen, aus Gegensätzen, Irrungen und Konflikten, die sich

der poetischen Darstellung spröde entziehen, nur selten deutlich zum Bewußtsein und zur Mitempfindung solcher Leser sprechen, welche nicht den gleichen Gesellschafts- und Bildungskreisen angehören. Der natürliche Ausweg in solchem Falle ist das zurechtweisende und erläuternde Dreinsprechen des Schriftstellers, ein unpoetischer oder wenigstens ein bedenklicher Ausweg, von dem gerade Auerbach, um uns tiefer in die Seelen seiner Bauern und anderer Dorfbewohner hinabsehen zu lassen, nur zu oft Gebrauch macht.

Den wirksamen Gegensatz von Stadt und Dorf nahm Auerbach in größerem Stil als Gegensatz des Volkslebens und des gesteigerten Bildungslebens, das im Dasein eines Hofes gipfelt, in dem Roman ‚Auf der Höhe' wieder auf. Aber sowohl in diesem als in den folgenden größeren Romanen ‚Das Landhaus am Rhein', ‚Waldfried' und andere machte sich empfindlich geltend, wie stark inzwischen die Neigung des Schriftstellers zum Didaktischen, zu einer sentenziösen Lehrhaftigkeit und demgemäß zu einer Art des Aufbaus seiner Erzählung, in der Steinchen an Steinchen gesetzt wird, geworden war. In den Optimismus Auerbachs, der ursprünglich gesunde Freude an der Welt, an der Mannigfaltigkeit und dem inneren Reichtume des Lebens gewesen war, mischte sich allmählich Schönrednerei und eine unwahre Bewunderung aller erdenklichen Dinge und Menschen, zu denen er sich durch Reflexion in einen äußerlichen Bezug gesetzt hatte, statt sie in die lebendige Empfindung aufzunehmen — eine Gefahr, welcher der Poet, dessen Ziele ethisch-didaktische und nicht poetische sind, allzu leicht anheimfällt. —

An den außerordentlichen Erfolgen Auerbachs und seiner Dorfgeschichten hatte nicht nur die Sehnsucht nach neuen Lebensverhältnissen und Gestalten, das allgemeine Bedürfniß des romanlesenden Publikums nach einem Wechsel, sondern auch der Drang Anteil gehabt, der auf eine bedenkliche Höhe gestiegenen, zugleich eitlen und unwahren Selbstverherrlichung und Selbstvergötterung zu entfliehen, die in den Erzählungen und Romanen der Tendenzlitteratur eine so bedenkliche Rolle spielte. Man ward selbst in den Kreisen, von denen sie ursprünglich ausgegangen war, der ewigen Wiederspieglung einer unzufriedenen, in Liebe und Haß lauen, in der Begehrlichkeit und der Selbstsucht unersättlichen Gesellschaft müde, und wie man sich an dem einfacheren Leben, den rauheren und festeren Gestalten der Auerbachschen Dorfnovellistik erquickte, so tauchte man in die Naturbilder und Idyllen Adalbert Stifters aus Oberplan im Böhmerwald (1805—1868) förmlich unter. Dieser Erzähler, welcher, wie die Idyllendichter des achtzehnten Jahrhunderts, die Darstellung einer Handlung meist benutzte, um an ihrem dünnen Faden, der zu Zeiten ganz abzureißen droht, die eingehendsten Naturstudien, Beobachtungen voll Feinheit, voll höchsten Reizes der Stimmung aufzureihen, dessen Auge den scheinbar leblosesten Gegenständen ein geheimes Leben abgewann, das sich in Sinn und Seele der Menschen herüberspann, der von keinem Hauch der gewitterschwülen, brausenden und wild durcheinanderwogenden Zeit berührt erschien und der sich das Behagen an jeder Anmut der äußeren Erscheinung, bis auf die Anmut des Luxus, gewahrt hatte,

imponierte den Menschen der vierziger Jahre vorzugsweise durch den Gegensatz, in dem er zu ihrem Wesen und Treiben stand. In Stifters ‚Studien' überwiegt ‚eine Neigung zur Ruhe um jeden Preis, ein Widerwille gegen alle und jede Empfindung, die in Leidenschaft umschlägt, gegen das Heraustreten aus frommer Gewöhnung'. Stifter wußte dem Kleinen, Unscheinbaren die seltensten Wirkungen abzugewinnen, konnte aber bei ausgesprochener Scheu vor seelischen wie vor äußeren Stürmen und Kämpfen niemals großes bewegtes Leben, selten tiefere und eigenartige Charaktere darstellen. Das Epigramm Hebbels:

‚Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken?
Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht'

schloß einen guten Teil Wahrheit in sich und es waren die schlimmsten Mißgriffe, die der Poet thun konnte, daß er in dem Roman ‚Der Nachsommer' seine Weise auf eine poetische Gattung zu übertragen suchte, von der doch, trotz allem was dagegen gesündigt wird, gefordert werden muß, daß sie ein Weltbild sei und bleibe, oder gar wie im ‚Witiko', einem historischen Roman, rauhen, blutig gewaltsamen Zeiten, mit entsprechenden Menschen, die friedsame Grundstimmung seines Wohlgefallens an den kleinen Einzelheiten der schönen Welt und die behaglich-vergnügliche Kühle seiner Weltbetrachtung aufzupfropfen versuchte. In den Erzählungen ‚Der Kondor', ‚Der Hochwald', ‚Die Narrenburg', ‚Der Hagestolz', ‚Der Waldsteig', ‚Der beschriebene Tännling', ‚Aus der Mappe meines Urgroßvaters', überall wo das Überwiegen stimmungsvoller Schilderung, das Schwelgen im idyllischen Glück möglich und denkbar ist, werden die reine Klarheit des Stifterschen Stils, die Treue in der Wiedergabe des einzelnen, die sittliche Reinheit, die bei Stifter in einem bemerkenswerten Zusammenhange mit der physischen Reinlichkeit steht, ihre Wirkung nicht verfehlen. Dennoch darf erinnert werden, daß in dieser Weltflucht, in dieser Landschaftsmalerei, für welche die Menschengestalten selten viel mehr als Staffage und oft nicht einmal eine tüchtige und charakteristische Staffage waren, ein krankhafter Zug lag. Der Quietismus, die Ruheseligkeit eines Naturells, welches schon die Bewegung als etwas Rohes, Leidenschaftliches, Gefahrdrohendes erachtet, welches das Glück des Auges an die Stelle des Glücks der Seele setzte, konnte nur ein Geschlecht befriedigen, welches, nachdem es sich mit sich selbst bis zum Überdruß beschäftigt hatte, nun einmal um jeden Preis sich selbst zu entfliehen trachtete. Der Wall, welcher mit solchem Material wie Stifters ‚Studien' und ‚Bunte Steine' gegen die Gärung und Verderbniß der Zeit', gegen die Überflutung durch rohen Stoffwechsel und unausgereifte Tendenzen aufgerichtet werden sollte, zeigte bedenkliche Lücken.

Sowohl Auerbach als Stifter hatten zahlreiche Nachahmer, die des ersteren ließen sich gleich nach Provinzen abteilen, beinahe in jeder deutschen Landschaft, in der das Volksleben in den Dörfern noch eine gewisse Eigenart bewahrt hatte, erstand ein Dorfgeschichtenverfasser, der es leicht fand, durch einige lebendige Sittenschilderungen, eine und die andere volkstümlich lokale Gestalt die überlieferten Motive der Alltagsbelletristik zu einigermaßen frischer Wirkung zu

bringen. Schon die feinere Beobachtungsgabe und das wärmere Heimatgefühl mußten hier für Vorzüge gelten. Gesellten sich, wie bei Melchior Meyr, dem Verfasser der ‚Erzählungen aus dem Ries', ein gesunder Humor, eine lyrische Ader diesen Vorzügen hinzu, so entstanden so glückliche Erzählungen wie ‚Regina' und ‚Der Sieg des Schwachen'. Auch Josef Rank, der seine Heimat, den Böhmerwald, zum Schauplatz seiner Erzählungen wählt, unter den Bayern Josef Lentner und Ludwig Steub, später Hermann Schmid, schrieben einzelne vortreffliche Dorfgeschichten, welche als poetisch wertvolle Schöpfungen die Mode der Dorfnovellen überdauerten und ferner überdauern werden. Die weitaus größere Zahl der Dorfgeschichtenverfasser schöpften ihre Stoffe und fanden ihre Gestalten in Süddeutschland, wo das Volksleben im Einklang mit einer schöneren und mannigfaltiger belebten Natur, eine größere Fülle der Verhältnisse und Charaktere darbot, wo sich in Volkslied und Gesang, im Leben der Alpen und des Waldes, in festlichen Bräuchen, in Tanz und Spiel, ein Element ursprünglichster und natürlicher Poesie, in Bauart der Häuser, Tracht und Haltung ein malerisches Element im Volksleben erhalten hatte, welches sich den Dorfnovellisten als bereiter und halbfertiger Stoff sogleich darbot. In Mittel- und Norddeutschland war es schon schwieriger, die verborgen liegenden poetischen Seiten des Volkslebens zu entdecken und hervorzukehren. Ganz und voll gelang das in den vierziger Jahren keinem der vielen, die es versuchten. Fast zwei Jahrzehnte später hoben der Holsteiner Klaus Groth aus Heide in Dithmarschen (geboren 1819) und der Mecklenburger Fritz Reuter aus Stavenhagen (1810—1874) den poetischen Schatz, der hier nur mit der Zauberformel des heimatlichen Dialekts, der niederdeutschen oder plattdeutschen Mundart, beschworen werden konnte. Noch in den dreißiger Jahren hatte einer der Vorkämpfer des jungen Deutschland, auch ein Holsteiner, Ludolf Wienbarg, mit Schärfe und Pathos gegen jeden Schriftgebrauch des Plattdeutschen polemisiert und wenn sich der lokale Patriotismus, die liebgewordene Gewohnheit auch vielfach gegen seine Schrift ‚Soll die plattdeutsche Sprache gepflegt oder ausgerottet werden!' empört hatten, so waren die Plattdeutschschreibenden nicht imstande gewesen, Wienbargs siegesgewisse Darlegungen vom völligen geistigen Tode der niederdeutschen Sprache zu widerlegen. Dies änderte sich mit dem Auftreten Klaus Groths und Fritz Reuters. Die Gedichte Groths, die unter dem Titel ‚Quickborn' 1852 und 1870 hervortraten, waren aus dem wunderbarsten Einklang von Gefühl, poetischer Anschauung und Sprache hervorgegangen. Naturbild und Empfindungsausdruck, poetische Schilderung und humoristische Spitze, Gestalt und Ton trafen hier unvergleichlich zusammen. Die Poesie, ja die selten entbundene Musik, welche im wortkargen Niederdeutschland dennoch daheim sind, hatte der Dichter sich zu eigen gemacht, wie einer, der aus Goldkörnern, die mit dem Stromsand fortgerollt werden, und nur dem gefeiten Auge aufleuchten, ein köstliches Geschmeide zusammenbringt, um so wertvoller, je spärlicher das Gold sich vorfindet, auf das er angewiesen

ist. Die Marschen und Heiden Holsteins, die Menschen, ihre äußere Erscheinung, ihr inneres Leben, der wunderbare Kontrast beider treten uns im ‚Quickborn' lebendig entgegen, der Dichter gewinnt der Sprache rührend schlichte Laute ab. Groth war übrigens so sehr an die lyrische Form gebunden, daß seine ‚Vertelln' Erzählungen, trotz prächtiger Einzelzüge daneben wenigstens nicht zu der Bedeutung gelangten, wie beispielsweise Hebels Erzählungen des rheinischen Hausfreundes neben den allemanischen Liedern. Jedenfalls geben die Erzählungen Groths kein vollständiges Zeugnis für seine in den ‚Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch' ausgesprochene Behauptung, daß man im Plattdeutschen alles sagen könne. Realistischer oder vielmehr derber, energischer als Klaus Groth zeigte sich Fritz Reuter, dessen poetische Anfänge die ‚Läuschen und Rimels' bei aller Lustigkeit, allem schalkhaften Erzählertalent, die Tiefe und Ergiebigkeit seines poetischen Naturells nicht entfernt ahnen ließen. In Reuter trat ein Erzähler hervor, der mit der Feder nur wiedergab, was er mit dem Munde hundertmal zuvor gegeben, ein Erzähler, der den Zauber der mündlichen Rede, des bald bequem, ja phlegmatisch, breit und behaglich hinfließenden, bald bewegten Vortrags, des trocken humoristischen, wie des aufjauchzend lustigen Tones, der persönlichen Rührung und des fröhlichen Gelächters, die auf andere übergehen, ebenso in die Schrift hineintrug, wie das scharfe Auge, das jedes Bild voll schaut und die sichere Hand, die das vollste Bild mit zwei, drei Zügen festhält. Die poetische aus den mecklenburgischen Bauernverhältnissen geschöpfte Erzählung ‚Kein Hüsung', mit ihrer leider mehr kriminalistischen als tragischen Schlußwendung und tendenziösen Spitze, das lichte, von echter Lebenslenzstimmung durchhauchte Gedicht ‚Hanne Nüte', vor allem aber die in den ‚Ollen Kamellen' vereinigten Prosaerzählungen Reuters, unter denen der größere Roman ‚Ut mine Stromtid' wiederum das Meisterstück ist, sie alle zeugen von einem aufs innigste mit dem niederdeutschen Volksleben vertrauten, vielmehr unlöslich mit ihm verwachsenen Dichter. Dorf und Stadt seines Mecklenburg, durch die kleinen, von Ackerbürgern bewohnten Städte besser miteinander vermittelt, als ländliches und städtisches Leben in Süd- und Mitteldeutschland, tauchen aus Reuters Geschichten mit höchster Anschaulichkeit empor, die große Zahl aller seiner norddeutsch tüchtigen, eigenartigen, eckigen, vielfach plumpen, aber vom prächtigsten Humor vergoldeten Menschengestalten, unter denen vor allen der biedere Inspektor Zacharias Bräsig eine komische Meisterfigur ist, die nicht wieder aus der Volksphantasie verschwinden kann, nichts ist hier gemacht, sondern alles so erlebt, so aus der Fülle geschöpft, daß man fühlt, der Dichter habe immer und überall noch eine Menge von echten Lebensmomenten, von charakteristischen Zügen zur Verfügung gehabt, die er um der Ökonomie des Stoffes willen bei Seite ließ. Schon die Erzählungen ‚Ut de Franzosentid', ‚Woans ick to ne Fru kam', versetzen mitten in das schlichte, warme, aller guten und fröhlichen Empfindungen volle Leben hinein, aus dem Fritz Reuter gedichtet hat; die Krone aber seiner Schöpfungen bleibt der Roman ‚Ut mine Stromtid'. So locker und lose, man könnte beinahe sagen, unkünstlerisch die

Komposition desselben erscheint (wenn nicht den humoristischen und komischen Romanen eine größere Willkür des Aufbaus und der Durchführung von alters her zugestanden wäre), so einheitlich ist die Grundstimmung, der er entsprungen ist und die er mit unbedingter Sicherheit in jedem Leser weckt. Vom ergreifenden Beginn, der Totenwache des braven Karl Havermann am Sarge seines geliebten Weibes und an der Seite seines kleinen Mädchens, bis zum fröhlichen Schluß, der Hochzeit eben dieses kleinen Mädchens, der schönen Luise Havermann mit Franz von Rambow, zieht sich ein tiefer Gemütston, der kräftig bleibt und selten in den Ton falscher Sentimentalität umschlägt, durch die ‚Stromtid' hindurch. Der Humor des Buches ist, wie aller echte Humor unlöslich mit der Sprache verknüpft, schon bei der Übersetzung ins Hochdeutsche geht ein guter Teil desselben verloren. Denn, wie Fr. Spielhagen, auch ein Niederdeutscher, mit allem Recht hervorhebt, ‚welches Vehikel ist diese Sprache für den Humoristen, diese Sprache, die oft so schalkhaft den Sack schlägt, wenn sie den Esel meint, und dann wieder so drollig kurz, so naiv deutlich, so massiv grob sein kann und wenn sie will, doch auch so schmeichlerisch weich! Und worin besteht sein Humor? Darin, worin schließlich jeder Humor besteht: daß er die kleine Welt, die er schildert, von Herzen liebt und sein Blick doch weit über diese kleine Welt hinausschweift in die große, um von dieser, mit den höchsten Anschauungen gesättigt, zu jener kleinen zurückzukehren, ohne auf dieser weiten Reise eine Spur von seiner Liebe eingebüßt zu haben, im Gegenteil, um nun das Kleine erst recht mit innigster Liebe zu umfangen und es in dieser großen Liebe und durch diese große Liebe gewissermaßen selbst zu einem Großen zu machen' (Fr. Spielhagen). In den Situationen und Gestalten waltet dieser Humor und selbst auf die armseligsten, wie den Gutsbesitzer Pomuchelskopp und sein Häuning, auf David den Judenjungen, fällt noch ein vergoldender Strahl desselben. Die Lust des Dichters an seiner Erfindung, in der alles einzelne zugleich gelebt und poetisch umgewandelt und verklärt ist, erfüllt mit jedem neuen Kapitel den Leser stärker und die mecklenburgische Dorfgeschichte fordert jenen innerlich frohen, gleichsam aufjauchzenden Anteil, der sich an so wenige Dichtungen der jüngsten Periode unsrer Nationallitteratur zu heften vermag. Fast jede der köstlichen Einzelheiten der ‚Stromtid' (Strom bedeutet im Mecklenburgischen einen jungen Landmann und Fritz Reuter will also mit dem Titel besagen, daß es sich um Erinnerungen aus seiner eignen Landmannszeit handelt) ist den niederdeutschen und zahlreichen oberdeutschen Lesern des Dichters in jener Weise vertraut geworden, welche in glücklicheren, von der Massenproduktion minder bedrängten Perioden der Litteratur weit häufiger war als gegenwärtig. Wer vergäße, nachdem er sie einmal kennen gelernt, den emeritierten Inspektor und seine Abenteuer, wer die Frau Pasturin, wer Frau Nußler, ihrer Töchter Lining und Mining und deren Liebhaber, wer Fritz Tribbelfitz und den Korn-, Woll- und Geldjuden Moses mit dem einen Hosenträger? Die ernsten Gestalten des Romans, Havermann und sein Lowising, die beiden so ungleichen Vettern Franz und Axel von Rambow, Frida von Rambow, die Frau Axels und andere,

obschon an sich ganz lebensvoll und warm, verblassen beinahe vor dem poetischen Glanz der humoristischen Figuren. Der große Erfolg, dessen sich Klaus Groth und Fritz Reuter erfreuten, rief, wie bei den modernen Litteraturverhältnissen unausbleiblich, eine Menge von Nachahmungen hervor, Nachahmungen, die zum Teil vielleicht nicht einmal ganz wertlos sind, aber doch eben der besten Frische, des aus dem Vollen Schöpfens entbehren, welche den genannten beiden eigentümlich ist, und mit der Mode nichts zu thun hat, obschon immerhin möglich bleibt, daß der erste Enthusiasmus einer kühleren Betrachtung und Beurteilung Platz macht. Dies auf und ab der Empfänglichkeit, des frischen Verständnisses hängt allzusehr mit der Unruhe, der Blasiertheit eines großen Teils der Gebildeten unserer Tage zusammen. Wo und so lange ‚Quickborn' und Reuters Erzählungen gelesen werden, da werden sie auch ihre erfrischende Wirkung nicht versagen, aber bekanntlich ist auch der gelesenste Schriftsteller der Gegenwart nicht davor geschützt, daß eine Anwandlung von Laune, einer jener unberechenbaren Umschläge der öffentlichen Meinung das Gelesenwerden unterbricht. Für die älteren Dorfgeschichten ist dieser Umschlag schon eingetreten und hat nach gewohnter Art nicht bloß diejenigen Nachahmungen getroffen, welche aus der Mode, sondern auch die wirklich poetischen Darstellungen, die aus innerem Trieb, aus gesunder Empfindung für den Reichtum an poetischen Motiven und überhaupt aus frischem Leben hervorgegangen waren.

Die besten Dorfgeschichten erschlossen den Einblick in eine neue seither wenig beachtete Welt und ihr poetischer Wert stieg und fiel mit der Summe wirklich poetischer Momente, welche sie den besonderen Bedingungen des landschaftlichen Lebens abzugewinnen wußten. Die veränderte Auffassung des Poetischen, welche seit den vierziger Jahren eingetreten war, förderte auch die Anerkennung einer Dichterin, die allerdings trotz einer kräftig eigentümlichen Dorfgeschichte, ‚Die Judenbuche' und eines Romanfragmentes ‚Der Edelmann aus der Lausitz im Hause seiner Väter' ihren Platz in erster Linie nicht unter den Prosaisten, sondern unter den lyrischen Dichtern, den poetischen Erzählern erhalten hat, von der aber wohl an dieser Stelle hervorgehoben werden mag, daß sie alle offenkundige und verborgene Poesie einer deutschen Landschaft wie Westfalen in ihre Seele aufgenommen, in ihrer Dichtung zur Erscheinung und Wirkung gebracht hat. Dergleichen läßt sich freilich ohne eigne poetische Tiefe, ohne die stärkste und zugleich zarteste Empfänglichkeit, ohne schöpferische Phantasie und echte Herzenswärme nicht leisten. Unter den poetischen Begabungen der vierziger Jahre, denen es zu danken war, daß unsere Litteraturentwicklung sich nicht völlig in eine wilde Jagd nach Tendenz und Tendenzwirkung wandelte, steht Annette von Droste-Hülshoff mit obenan.

Daß die Dichterin gläubige Katholikin war, macht nur den ungeheuren Unterschied deutlich, der zwischen dieser ebenso ehrlichen und warmen als phantasie- und geistvollen Lebensdarstellerin und der großen Masse der späteren katholischen Tendenzpoeten besteht. Denn wenn auch kein Zweifel an der Gläubigkeit der

Dichterin je laut werden konnte, wenn dieselbe ihre reine und tiefe Hingabe an das, was ihr als Heilswahrheit galt, hundertfältig bethätigt hat, so war doch eben in ihr kein pfäffisch-polemischer Zug, kein Hauch brutalen Hasses gegen Andersgläubige, keine affektierte Verachtung des Weltlebens und seiner Mannigfaltigkeit, kein Kokettieren mit bestimmten katholischen Persönlichkeiten und am allerwenigsten mit Konvertiten, kein ultramontaner Kosmopolitismus, sondern ein zähes und treues westfälisches Festhalten an der engeren deutschen Heimat, an jedem Erbteil und Gut derselben, und also auch am christlichen, katholischen Glauben der Väter! Annette von Droste-Hülshoff ließ, ohne einen Augenblick ihre Besonderheit zu verleugnen, eben in jeder Strophe, jedem Bild, jedem Empfindungslaut ihrer Gedichte erkennen, daß sie Blut von unserem Blute ist, sie brachte den nichtkatholischen Deutschen zum klaren Bewußtsein, welch ein gutes, prächtiges, liebenswürdiges Stück deutschen Lebens auch in den spezifisch katholischen Landschaften vorhanden ist und fort und fort waltet. Sie gehört ja leider, wie schon Vilmar betont (s. S. 480), zu jenen Talenten unserer Litteratur, welche, durch die Abwesenheit jedes rhetorischen Elements der phrasenbedürftigen Masse ohnehin entrückt, durch das Schwerflüssige ihrer Ausdrucksweise, durch einzelne Geschmacklosigkeiten, die man in der realistischen Prosa leicht, in der gebundenen Rede schwer erträgt, durch gewagte Bilder und gelegentliche Dunkelheiten, auch vielen innerlich gebildeten und im besten Sinne genußfähigen Naturen fremd bleiben. Denn ob auch alles von ihr gilt, was Levin Schücking in seinem vortrefflichen Lebensbilde der Dichterin (Annette von Droste-Hülshoff; Hannover, 1871) gerühmt hat, so setzt eine Natur wie die ihrige beim Leser die angeborene Freude an der kräftigen Originalität, an der ursprünglichen und unmittelbaren poetischen Lebensfülle voraus, welche in ihr lebendig waren. Nur aus solcher Freude heraus wird man das Eigentümliche eines Charakters empfinden, der „Anlagen in sich verband, welche sich zu widersprechen schienen, die lyrische Kraft, die Tiefe eines echt weiblich fühlenden Gemütes, die ganze Herzensweiche einer poetischen Seele, und dabei dennoch den skeptisch grübelnden Wissensdrang, die kühle Kritik — es war das Eigentümliche dieses Charakters, daß seine größte Kraft sich konzentrierte in der mit stahlscharfer Sonde eindringenden Menschenkenntnis, in dem genialen Urteile über Welt und Verhältnisse, in dem ruhig-klaren Blick, der durch alle Herzensfalten zu schauen schien. Diese Seite seines Wesens ist es ja, womit jeder geniale Geist den Horizont derer, die ihm nahetreten, am meisten erweitert und auf rezeptive, verständnisvolle Naturen wenigstens den dauerndsten Einfluß übt."

Der Zauber der persönlichen Anlagen der westfälischen Dichterin ward durch die Traditionen verstärkt, deren Trägerin sie war. Alles westfälische, besser noch alles münsterländische Leben in Volksart, Sage und Geschichte gehörte ihr an, gewann in ihrer Phantasie Gestalt und ward durch ihre Dichtung der übrigen deutschen Welt vermittelt. Über den Wert ihrer unendlich stimmungsvollen Naturbilder, über die Kraft, Plastik und Wärme ihrer poetischen Er-

zählungen findet längst keine Erörterung mehr statt, die besten darunter finden sich in jeder guten Auswahl und gehören auch in jede gute Auswahl der bleibenden Leistungen unserer neueren Lyrik. Hier soll nur davon die Rede sein, in wie eigenartiger, herzgewinnender, menschlich einfacher Weise die Dichterin ihre Poesie von ihren religiösen Empfindungen durchleuchten läßt, wie sie kaum eine Empfindung ausspricht, welcher nicht auch der Protestant im gegebenen Augenblicke und an dieser Stelle vollkommen zustimmen könnte. Mit weiblicher Milde und mit einer tiefen Scheu, die Andersdenkenden zu verletzen, verbindet sich bei Annette von Droste-Hülshoff die reinste Freude an dem Gesamtleben ihrer Kirche und das lebendigste Gefühl für jede Segnung, die von derselben ausgeströmt ist. Ihr Katholizismus hat mit dem einseitigen, herausfordernden, wühlerisch aufreizenden der alten und neuen Gegenreformation kaum irgendwelchen Berührungspunkt. Für die Dichterin steht ihre Kirche in ungebrochener Einheit; sie kann bald an die Auffassungen und Anschauungen des Mittelalters anknüpfen; bald an die Mystik des Angelus Silesius, bald an unmittelbare Erlebnisse. Immer aber bleibt sie von der dürftigen Enge und jesuitischen Geschichtsauffassung der neuesten Ultramontanen himmelweit entfernt; sie fühlt mit dem wilden Christian von Braunschweig, dem man die Inful von Halberstadt ‚aufgezwungen', dem Helden ihres Gedichts ‚Die Schlacht im Loener Bruch', und sie zeichnet Pfarrherren, die, ohne Schaden an ihrer Seele zu nehmen, im Wolf und Kant lesen. Ihre menschliche Empfindung verleugnet sie in keinem Falle, und selbst wenn sie den Mord des Erzbischofs Engelbert von Köln erzählt, tritt ihr die bleiche Frau des Mörders vor die Seele, die am Rade knieet, auf dem der Isenburger geendet, ‚der ihr Held, ihr Licht und der Vater ihrer Knaben' gewesen. Sie lehnt sich unbewußt tausendfach auf gegen den Zwang, in den die ultramontane Anschauung alles Leben schlagen möchte, ihre ganze Lebensdarstellung ist ein Protest gegen die dürftige Auffassung, welche den geistig regsamen Gliedern der alten Kirche in Deutschland ansinnt, mit dem Abhub der spanisch-italienischen Ekstase vorlieb zu nehmen.

Liebenswürdiger, reiner, gewinnender erscheinen die katholischen Elemente nirgends in unserer Litteratur als in den Gedichten des münsterländischen Freifräuleins. Giebt es eine entzückendere, innerlich wahre, mit jedem Zuge reizvolle Idylle als ‚Des alten Pfarrers Woche'? Die Dichterin hat ihre Bilder der Wirklichkeit abgelauscht, der Pfarrer, den sie hier einführt, war nur Repräsentant einer großen, großen Zahl von katholischen Geistlichen, er vertritt nur die bauende, erbauende, mildthätig tröstende, nicht die streitende Kirche, er gewinnt uns mit der erquicklichen Gewißheit, daß das Amt des geistlichen Hirten beinahe überall die gleichen Menschenvorzüge erweckt hat; der katholische Landpfarrer bietet in seiner von der Kirche gebotenen Einsamkeit höchstens noch einen und den anderen rührenden Zug mehr. Und wie hier, so überall, wo die Poesie der Dichterin von ihrem Glauben durchleuchtet wird, erscheint Annette Droste stark, fest, dabei aber innig, mild christlich, nirgends herausfordernd oder gar fanatisch. Von ihr selbst nicht klar erkannt, lebt jener Hauch in ihrer

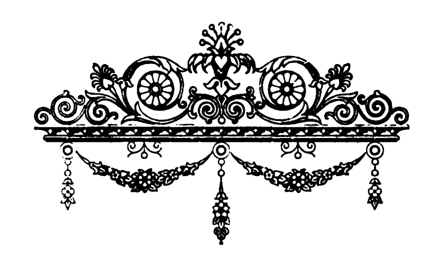
Seele fort, welcher die katholische deutsche Welt am Ausgang des achtzehnten und Eingang des neunzehnten Jahrhunderts durchdrungen, die Sehnsucht nach Einklang mit dem Gesamtleben und der reinsten Bildung der Nation. Obschon ein Teil ihrer Eigentümlichkeit seine Wurzeln in der Konfession der Dichterin hatte, zählten die Glaubensschlachten und die Bekehrungen durch Dragoner nicht zu den Idealen der Dichterin, und in diesem einen Satz erschöpft sich der gewaltige Unterschied, der zwischen ihr und den Streit- und Hetzdichtern späterer Jahrzehnte obwaltet.

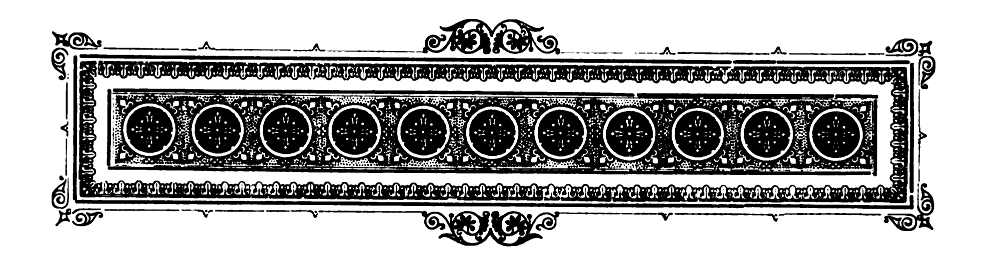
Natürlich konnte eine so bedeutende Erscheinung wie Annette Droste-Hülshoff nicht ohne die tiefste Einwirkung auf die katholischen Dichter Deutschlands bleiben. Am nächsten in der Gesinnung und Empfindung (nicht in der Macht des Talents) stand ihr der jugendliche Landsmann und Freund, welcher später Herausgeber ihrer Werke und ihr Biograph ward: Levin Schücking. Dieselben Ereignisse und Kämpfe, welche nach 1848 und namentlich nach der Gründung des Deutschen Reiches eine Anzahl als Katholiken geborener west- und süddeutscher Dichter in das Lager hinüberdrängten, in welchem bis dahin die Konvertiten und die Ultramontanen vom reinsten Wasser allein geschart standen, führten ihn weiter nach links, auf die protestantische Seite, als er selbst in den vierziger Jahren für möglich gehalten haben würde. Soweit seine Romane aus dem Gebiete der vorübergehenden Unterhaltungslitteratur in dasjenige der eigentlichen Dichtung hinüberragten, hat er gleichfalls mit Wärme und innerem Anteil das Leben des katholischen Westdeutschland zur Darstellung gebracht und uns die tausend Fäden liebevoll aufgezeigt und zum Teil enthüllt, welche, trotz der Glaubenstrennung, dies Leben mit dem großen Gesamtleben der Nation verbinden. — Leider aber galt von Levin Schücking, was von so zahlreichen Romanschriftstellern schon gesagt worden ist und immer wiederholt werden muß, daß der kulturgeschichtliche Wert und Gehalt ihrer Werke den rein poetischen Gehalt überwog, ja beinahe vernichtete. Es hat guten Grund und ist keine Einseitigkeit der Litteraturgeschichte, daß die Lyriker immer als die bleibenden, die Romandichter meist als die verschwindenden Talente der Zeit erscheinen. Entschiede die Masse der Produktion, so würde die neueste Geschichte der deutschen Litteratur kaum noch etwas anderes sein als Geschichte des Romans. Seit mehr als drei Jahrzehnten, ja im Grund seit einem Halbjahrhundert ist ja in allen europäischen Litteraturen der Roman die überwiegende, die am meisten gebrauchte und darum auch die wirksamste Form poetischer und halbpoetischer Lebensdarstellung geworden. Die Zeiten, in denen Schiller den Romanschriftsteller nur als den Halbbruder des Dichters anerkennen wollte, haben sich in diejenigen gewandelt, in denen sich auch der wahrhafte Dichter meist nur durch die Form des Romans ein Publikum zu gewinnen vermag, und in denen eine große Anzahl von Poeten ausschließlich als Romanschriftsteller auftreten. So viel Anteil das unersättliche Unterhaltungsbedürfnis der Massen hieran haben mag, so müssen gewisse Ursachen der beständig wachsenden

Bedeutung des Romans tiefer liegen und im Zusammenhang mit großen Verhältnissen des Lebens und der Litteratur stehen. Eine eingehende und gründliche Geschichte des Romans überhaupt, die bisher nicht vorhanden ist, würde vielleicht erweisen, daß in jeder Gärungsepoche, in welcher große, namentlich soziale Umwandlungen sich vorbereiteten und vollzogen, in der eine alte und neue Gesellschaft im Kampfe lagen, in der alte Kunstideale schwankend wurden und neue sich noch nicht klar herausgebildet hatten, eine starke Vermehrung der Romane eintrat. Gewiß ist, daß für die Masse der Romanleser der Roman ein Surrogat des mangelnden Lebens oder vielmehr der mangelnden Bewegung und Abwechselung des Lebens abgeben muß. Vermöchte man zu ergründen, wie stark in erregten und gärungsvollen Zeiten das Bedürfnis dieses Phantasielebens auch bei trägeren und nüchternen Naturen anwächst, um wieviel mehr der Mangel rasch wechselnder Eindrücke empfunden wird, und welche Steigerung der Empfänglichkeit für Phantasieregungen nach und nach eintritt, so würde man wahrscheinlich überraschende Aufschlüsse sowohl über die ungeheure Zunahme der Romane an sich, als über die seltsamen Experimente, die mit dieser poetischen Form innerhalb des letzten Halbjahrhunderts vorgenommen worden sind, erhalten.

Von 1830 an tauchte eben keine Erscheinung des gesellschaftlichen Lebens auf und fand keine noch so unwesentliche Wandlung desselben statt, ohne im Roman erfaßt zu werden. Die Genußphilosophie und der Pessimismus, der St. Simonismus und die ersten Forderungen der Frauenemanzipation, die politischen Theorieen des französischen Radikalismus und die neuen sozialen Lehren, die burschenschaftlichen Verbindungen, die Demagogenuntersuchungen und Demagogenhetzen, die Nachwirkungen der Hegelschen Philosophie und die Verdrängung der rationalistischen durch die orthodoxen und im Gegensatz zu diesen das Anwachsen der widerchristlichen Anschauungen, der Kampf um liberale Verfassungen und die Sehnsucht nach der Einheit der Nation, wurden im Roman vorbildend und nachstammelnd dargestellt. Selbst eine Anzahl jener Romane, welche sich von der politischen Tendenz freihielten, durchdringt ein eigentümlicher Geist der Unzufriedenheit mit der bestehenden Welt, ein leidenschaftliches Begehren nach dem Neuen und Nieerhörten, eine kühne, zu Zeiten frevelhafte Zuversicht, daß eine neue Welt, eine neue Erde mindestens im Werden sei. Die Phantasie fliegt weit nicht bloß über die Schranken des Alltäglichen und Gemeinen hinüber, was Recht und Pflicht des Dichters und Schriftstellers ist, sondern weit aus den Schranken des Wirklichen und innerlich Wahren hinaus. Die Autoren des 18. Jahrhunderts mit ihren Kühnheiten und Ausschreitungen wurden in jeder Richtung und Einzelheit weit überboten; nur in der Hauptsache, in dem Bewußtsein von Zusammenhang und Wechselwirkung der Charaktere und Zustände, blieben sie völlig unerreicht. Das ‚besondere Kennzeichen' der neuen gährenden Romandichtung wurden die Helden, welche sich der Mühe, die eigne Seele und Charakter zu läutern, überhoben erachteten, da sie zu viel mit der Läuterung der Welt und der modernen Zustände zu thun hatten. So über-

wiegt bei der Masse der Romane im Zeitraume der dreißiger und vierziger Jahre die kulturhistorische Bedeutung die ästhetische durchaus, und während man den Gegensatz zu den ‚überwundenen' Mustern früherer Tage als den wesentlichsten Vorzug des modernen Tendenzromans pries, sah man sich jedesmal, wo man den eigenen Erfindungen ein Element der Dauer beimischen wollte, gezwungen einen Schritt zu den alten Mustern zurück zu thun. Das Widerspruchsvolle dieser Tendenzromane bleibt es, daß sie ein Naturevangelium zu verkünden meinen und dabei der echten Natur fernstehen, daß sie heißblütig sind und doch selten den Leser mit einer gewissen Wärme erfassen und durchdringen, daß sie auf höchste Schärfe und Mannigfaltigkeit der Weltbeobachtung hinzielen und doch in Charakteren, Situationen und angeblichen Empfindungen soviel schlechthin Unmögliches und der willkürlichsten Reflexion Entsprungenes enthalten. Als wirklicher Gewinn blieb unzweifelhaft die Forderung starker und großer Anregungen, blieb die Willigkeit des Publikums, die Autoren auch durch breit und verwickelt angelegte Werke zu begleiten, blieb eine starke Neigung für die Schilderung und Spiegelung unbekannter Lebensverhältnisse. Indes überwogen die Nachteile: eine unglaubliche Überschätzung sogenannter Modernität, eine verhängnisvolle Gewöhnung an komplizierte und raffinierte Fabeln, eine entschiedene Überreizung der Phantasie, welche man nicht sowohl mit großartigen und farbenglühenden, als vielmehr mit wild wechselnden, schillernden und verschwimmenden Bildern erfüllte. Die ungeheuere Zahl der Romane bedingte eigentlich schon ihre Kurzlebigkeit, auch wenn dieselbe nicht noch durch innere Gründe wesentlich befördert worden wäre, und es liegt daher ganz außerhalb der Aufgaben unserer Darstellung eine Aufzählung auch nur eines Teiles dieser Unterhaltungslitteratur zu versuchen, soweit dieselbe eben nicht durch besondere Kraft und künstlerischen Trieb einzelner Talente in die Region der eigentlichen Poesie erhoben wurde.





Die deutsche Litteratur nach 1848.

Die Bewegungen der Jahre 1848—1849 und die Ruhesehnsucht der unmittelbar auf die Revolutionszeit folgenden Jahre brachten den seit zwei Jahrzehnten zwischen der Tendenzlitteratur und der reinen Poesie auf- und abwogenden Kampf insoweit zum Austrage, als sich die Neigung desselben Publikums, das sich vormals, wahllos und jedes echten Genußbedürfens bar, der tendenziösen Richtung angeschlossen hatte, jetzt ebenso hastig, leidenschaftlich und ungeduldig von den letzten Ausläufern der politischen Poesie, übersättigt und verekelt von den Darbietungen der Geistreichen abkehrte. Zum sicheren Zeichen indes, daß diejenigen Kreise, welche sich schon vor dem Sturme zu den eben geschilderten lebensvolleren Erscheinungen zurückgewandt hatten, auch jetzt allein berufen waren, die Entwicklung der deutschen Litteratur im guten Sinne zu fördern, begeisterte sich ein großer Teil der deutschen Lesewelt für eine Pseudoromantik, welche im Gefolge vorübergehender Stimmungen von der deutschen Litteratur Besitz zu ergreifen suchte. War die tendenziöse Poesie unruhig, leidenschaftlich, aus Reflexion hochstrebend gewesen, so gefiel sich diese neuromantische Dichtung in einer dämmernden Traumseligkeit, einer leeren Stille, und war, auch aus Reflexion, nicht kindlich, aber kindisch bis zum Albernen. Heute schon, kaum ein Menschenalter nach jenen fünfziger Jahren, in denen diese Poesie der Bescheidung, der Einkehr in das Friedlich-Harmlose, der angeblich frommen Schwäche (als ob Frömmigkeit und Stärke Gegensätze wären!) der Süßlichkeit und idyllisch spielenden Behaglichkeit, breit in den Vordergrund trat, dünkt es uns unbegreiflich, daß sie jemals ein Publikum gewinnen konnte. Wie war das Stürmer- und Drängergeschlecht der vierziger Jahre unzufrieden und unbefriedigt gewesen, hatte mit Gott und allen irdischen Herren gegrollt, hatte jeder Herrschaft der Überlieferung Hohn gesprochen und sollte nun mit einemmal von einer Poetengruppe abgelöst werden, die entweder ganz Zufriedenheit, ganz

Glückseligkeit, ganz Loyalität und kindlicher Glaube, ganz Unterwürfigkeit gegenüber jeder Überlieferung war, oder der rauhen Wirklichkeit den Rücken kehrend in den Schoß des Waldes flüchtete, sich auf Blumenbetten lagerte und an Stelle der einfachen Poesie des Lebens eine sublimierte Poesie der lieblichen und niedlichen Dinge setzte. In alledem war soviel innere und äußere Unwahrheit, soviel Koketterie und schwächliche Empfindelei, soviel Künstliches und Gemachtes, daß eben nur jene Selbsttäuschung, die mit dem Parteileben verknüpft ist, wähnen konnte, die neuromantischen und die Märchendichtungen, welche unmittelbar nach 1849 wie Gräser nach einem Regen emporschossen, könnten den Anfang einer neuen Periode der deutschen Litteratur bedeuten. Nur soweit einige jener ‚Schöpfungen' historisch geworden, mag der nachromantischen Episode der Litteraturentwicklung hier gedacht werden. Die gepriesenste Dichtung, welche aus der Masse der ähnlichen Versuche emportauchte, war das lyrisch-epische Gedicht ‚Amaranth' des Freiherrn Oskar von Redwitz (geb. 1823), eine poetische Produktion, in welcher sich der Geist der Tendenzdichtung mit der neuen, der künstlich naiven, künstlich kindlichen, kokett spielenden Poesie wunderlich verband. Die Unform des lyrisch-epischen Gedichts, in welcher eine beliebige Zahl von Balladen, Romanzen, Schilderungen und dazwischen gestreuten Liedern nur leicht verbunden wurde, war schon vor dem Erscheinen der ‚Amaranth' vielfach vorhanden, nahm aber nach dem außerordentlichen Erfolge dieser erst den rechten Modeaufschwung. Die lyrischen und beschreibenden Teile aller lyrisch-epischen Gedichte überwogen meist die epischen in solcher Masse, daß die Erzählung zu einer Nebensache ward. In Redwitz' ‚Amaranth' ist sie das freilich auch, soll es aber nicht sein; der Poet beabsichtigt vielmehr, durch die Erzählung seine Tendenz genügend zu verdeutlichen. Ein junger Ritter — Jung-Walther schlechthin genannt —, dessen Vater sich auf der Kreuzfahrt mit einem lombardischen Ritter befreundet und infolge dessen seinen Sohn Walther mit der Tochter des Welschen, Ghismonda, verlobt hat, befindet sich auf der Brautfahrt nach Italien, findet, von einem Unwetter überfallen, gastfreie Aufnahme in einem einsamen Waldhofe des Schwarzwaldes und lernt hier die Tochter des greisen Sängers, der ein Erbteil aus Novalis Heinrich von Ofterdingen scheint, kennen. Das Waldkind Amaranth ist der lebendig gewordene Traum, den Jung-Walther von keuscher Mädchenhaftigkeit, kindlicher Gläubigkeit und stiller Innigkeit in seiner Seele hegt, während der Junker Amaranths Träumen entspricht. Naturgemäß keimt bei beiden eine Liebe empor, die um so sehnender, inniger wird, als Jung-Walther wohl weiß, daß das Glück dieser Tage vergänglich sein muß, während Amaranth nicht ahnt, was zwischen ihr und dem Geliebten steht. Walther reißt sich endlich los, hinterläßt Amaranth sein Andenken in Liedern und setzt, natürlich schwereren Herzens, als da er ausritt, die welsche Brautfahrt fort. Sobald er in Italien angelangt ist und seine Verlobte Ghismonda kennen gelernt hat, wird ihm der ungeheure Abstand zwischen dem frommen Waldkind Amaranth und der ungläubigen, geisteseitelen, weltlich üppigen Ghismonda zum Entsetzen klar. Doch faßt er sich zu seiner Pflicht,

beschließt die Braut zu bekehren und wendet seine beste Beredsamkeit auf, um Ghismonda zu weiblicher Milde und Demut und zum Erkennen des einen, was not thut, zu bewegen. Da sich aber die Schwierigkeiten, die ihm hier begegnen, nicht wie Drachen und Saracenen mit Dolch und Schwert besiegen lassen, so zieht Jung-Walther den kürzeren, und hält sich in seinem Gewissen zur Auflösung solcher Verlobung voll berechtigt. Das Richtige wäre, daß er der Braut diesen Entschluß ankündigte und abreiste, statt dessen läßt er alle Zurüstungen zur Trauung treffen, führt Ghismonda in großer Pracht vor den Altar und fordert, bevor er seine Hand in die ihre legt, vor dem Bischof und der Festversammlung ein Glaubensbekenntnis. Da es dem schönen Weltkinde nicht an dem Mute gebricht, ihre atheistischen, widerkirchlichen Überzeugungen zu bekennen, so kann die nun folgende Scene nur zum Unheil für sie ausschlagen: von Walther verlassen, von der Kirche verflucht, bricht die Stolze zusammen. Walther aber kehrt nach Deutschland zurück, um in Amaranth das Weib zu gewinnen, welches sich allein für ihn eignet. — Sicher macht sich in Redwitz' ‚Amaranth' ein echt poetisches, namentlich lyrisches und schilderndes Talent geltend und es war des Dichters ehrliche Absicht, seine christliche Überzeugung und Empfindung in einem epischen Gedicht auszuströmen. Das Talent wird niemand, der die volleren Stimmungen in ‚Amaranth' rein auf sich wirken läßt, in Abrede stellen, die Gesinnung des Dichters ist jugendlich unreif und schafft jene schroffen Gegensätze, die nirgend existieren; einen so armseligen Unglauben, wie der Ghismondas, zu verabscheuen und zu besiegen, dazu gehört weder besondere Tiefe, noch Kraft des eignen Glaubens. Es ist bedenklich, daß unsere großen mittelalterlichen Dichter, welche doch diesen Poeten der Neuromantik vorschwebten, so wenig recht verstanden wurden. Wie wohlfeil erscheint es den biederen Junker Walther, welcher nie von einem Zweifel angewandelt worden, als den Sieger in einem gewaltigen, das Leben der Welt und der Jahrhunderte durchziehenden Kampfe darzustellen! Wie anders, wie poetisch mächtig hat Wolfram von Eschenbach die gleiche Aufgabe erfaßt: in die Seele seines Helden Parcival selbst legt er den Kampf, die ganze Wucht und Schwere der Abwendung von Gott muß derselbe Mann tragen, den der Ratschluß des Höchsten zum König des Grals berufen hat. — Von alledem ist in ‚Amaranth' und vielen verwandten, jetzt mit Recht schon wieder vergessenen Anläufen nichts zu spüren; die tendenziöse Absichtlichkeit ging hier mit der Schwäche, die vermeintliche Naivität mit einer durchaus modernen Koketterie Hand in Hand und der Beifall, soweit er nicht der wahrhaften, aber noch ungereiften Begabung des Dichters galt, die übrigens keine schöpferische Begabung im großen Sinne war, hatte einen häßlichen Parteigeschmack. Charakteristisch genug ließ man, nachdem noch versucht worden war, das ganz schwächliche ‚Märchen' und die Tragödie ‚Sieglinde' als Anfänge zu einer specifisch christlichen Periode unserer Poesie zu charakterisieren, Redwitz genau in dem Augenblicke fallen, wo er in der viel kräftigeren und charakteristischen Tragödie ‚Thomas Morus' die erste Probe männlicher Gestaltung, wirklicher

Menschendarstellung gab. Es ist nur einfache Gerechtigkeit gegen den Dichter, hervorzuheben, daß mehr als eines seiner späteren poetischen Werke, namentlich ‚Odilo', der Roman ‚Hermann Stark' und die Tragödie ‚Marino Faliero' durchaus tüchtiger und frischer wirken, als die ehemals über Gebühr gepriesene ‚Amaranth'. Wenn aber Redwitz den Erwartungen nicht entsprechen konnte, die er erregt hatte, so lag die Schuld nicht an ihm, sondern an den falschen Propheten, welche die Zukunft der deutschen Litteratur an die Entwicklung seines begrenzten Talentes gebunden hatten. Noch viel ärmlicher erscheint die Pseudoromantik, die angeblich einer Festigung und Erneuerung des christlichen Lebens zustrebte, in einer Reihe von Poeten, welche mit Redwitz die Konfession, aber nicht das Talent teilten. Die Mehrzahl dieser Dichter kehrt in unerquicklicher Weise nicht ihre christliche, sondern ihre specifisch konfessionelle Gesinnung hervor, was man selbst der ‚Amaranth' nur bedingt schuld geben konnte. Sogar ein Poet wie Friedrich Wilhelm Weber, dessen ‚Dreizehnlinden' und ‚Gedichte' erst spät, als der Dichter im Greisenalter stand, verdiente Anerkennung fanden, ein Westfale, der viele gewinnende Züge mit Annette Droste gemein hat, ein ernster, tapferer, lebensgeprüfter Mann, eine echte Dichternatur, die in ‚Dreizehnlinden' das lebendigste Mitgefühl für die alte Drude Swanahild zu Tage legt und der poetischen Unbefangenheit keineswegs entbehrt, zeigt an gewissen Stellen seiner Gedichte und in dem Hereinziehen modernster Schlagwörter und Anschuldigungen in dieselben, daß er ein Gefolgsmann der ultramontanen Parteibestrebungen ward und seine poetischen Weisungen wenigstens nicht allein mehr vom eigenen Herzen empfing. Die Namen Georg von Dyherrn, Edmund Behringer, Ludwig Brill, Wilhelm Molitor (Dramatiker, Dichter der Dramen ‚Maria Magdalena', 'Des Kaisers Günstling', ‚Die Freigelassene Neros', ‚Julian der Apostat'), Ferdinande von Brackel, Maria Lenzen bezeichnen sämtlich ein Überwiegen der neubelebten gegenreformatorischen Tendenzen, und ihre Schöpfungen lassen nur allzuklar erkennen, daß der Geist, welcher Annette von Droste-Hülshoff beseelte, in der Litteratur der Gegenwart verflüchtigt und verschwunden ist. Trotz seiner Übereinstimmung mit den stärksten Forderungen der streitenden Kirche ragt in der ganzen Zahl der hierher gehörigen Schriftsteller nur ein einziger älterer durch das energische Gepräge seines Wesens, einen Zug echter Volkstümlichkeit hervor, Alban Stolz aus Bühl in Baden (1808—1883), der Verfasser des ‚Kalender für Zeit und Ewigkeit'.

Mit der oben erwähnten Wald- und Blumenpoesie, welche die Tendenz und ihre Übelstände, die Unruhe und Unrast ihres Zeitalters durch Weltflucht und träumerisches Spiel überwinden wollte, stand es noch übler. Die Versenkung in eine gewisse Naturseligkeit, das momentane Aufatmen in ländlicher Stille, die Vertauschung der Stickluft zahlreicher moderner Lebensverhältnisse mit frischem Walddduft wäre an sich wohl berechtigt gewesen, hätten die betreffenden Poeten mit alledem Ernst zu machen nur das Zeug gehabt. Aber die mehr modisch als lyrisch angehauchte Spielerei, wie sie in Adolf Bött-

gers 'Frühlingsmärchen' (bei alledem die beste und die einzige einigermaßen lebendige Dichtung der ganzen Gattung) und 'Pilgerfahrt der Blumengeister', in 'Die Pilgerfahrt der Rose' und 'Die Lilie vom See' von Moritz Horn, in 'Was sich der Wald erzählt' und 'Luana' von Gustav zu Putlitz (der übrigens in Dramen und Erzählungen ein robusteres und auf höhere Ziele gerichtetes Talent erwies), in 'Prinzessin Ilse' und 'Die Irrlichter' von Marie Petersen und zahllosen Nachahmungen vorwaltete, konnte doch unmöglich als eine Wiedergeburt kindlich-poetischen Sinnes und reinen Entzückens an den ursprünglichen und urewigen Motiven der Poesie angesehen werden. Es blieb schon unleugbar und unwiderlegbar, was von den Verfechtern des modernen 'Gedankens' und der Tendenzlitteratur geltend gemacht ward, daß hier die Laune, die Weltscheu, welche dem Dichter weniger als jedem anderen ziemt (obschon sie ihm fälschlich immer auferlegt und als Tugend, was sie nur in den seltensten Fällen sein kann, angerechnet wird) und die Unfähigkeit zu fester Gestaltung und kräftiger Belebung eine wenig erfreuliche Rolle spielten.

Zum Glück zeigte sich der Versuch, mittels einer Neuromantik, welche die geistig treibenden und bewegenden Kräfte der ersten Romantik nicht besaß, die poetischen Eigentümlichkeiten derselben nur zufällig und vereinzelt aufwies, an ihren schlimmsten Mängeln aber nur allzureichlichen Anteil hatte, die deutsche Litteratur der Kraft und des eigentlichen Lebens zu berauben, ganz vorübergehend, ja er war, wenn man in Anschlag bringt, daß die besten Talente der vorigen Periode, die um das Jahr 1850 noch schufen und zum Teil den Höhepunkt ihrer Entwicklung noch nicht einmal erreicht hatten, von vornherein ein aussichtsloser. Indes hatte die Neu- oder Pseudoromantik eine sehr erkennbare und unvermeidliche Folge. Ihrer Unterschätzung und Geringschätzung des Lebens der Gegenwart, jeder Realität, trat alsbald eine stärkere und bei einer großen Zahl von schaffenden Talenten eine ausschließliche Betonung der realistischen Elemente der Poesie entgegen. Schon seit den vierziger Jahren und im Gegensatz zu den rednerischen Phrasen der politischen Lyrik und des politisierenden Tendenzdramas hatten, wie wir früher gesehen haben, selbständige und kräftige Talente im innigeren Anschlusse an das wirkliche Leben, in der Hingabe an die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen erwiesen, daß sie den echten Aufgaben des Dichters näher standen, als manch einer der vermeintlich Inspirierten. Eine Theorie des Realismus war zunächst nicht aufgestellt, ein Anspruch, daß die realistischen Elemente wenigstens für die Gegenwart die allein berechtigten seien, nicht erhoben worden. Am wenigsten hatte irgendwer daran gedacht, den poetischen Realismus dahin auszubeuten, daß er die idealen Elemente der Dichtung: Schwung des Gefühles, Größe der Anschauung, Macht der Leidenschaft, herzgeborenes Pathos der inneren Überzeugung, Reichtum der Gedanken, bei Seite schieben, gleichsam ablösen und ersetzen könne, oder ihn dahin zu begrenzen, daß in sein Bereich nur bestimmte durchschnittliche, normale Lebenserscheinungen fielen und alle übrigen, noch so wirklichen, mächtigen und vielartigen für unwahr und unrealistisch zu gelten hätten. Und ob-

schon ganz gewiß alle Dichter, deren Schöpfungen auf realem Grunde standen, wärmer, unmittelbarer und wirkungsfähiger erschienen, als diejenigen, die auf der Basis der Abstraktion poetische Gebilde erhoben, obschon der Baum seine Wipfel am stolzesten in die Lüfte streckt, dessen Wurzeln sich am tiefsten und weitesten in der nährenden Erde verbreiten, so hatte doch niemand von diesen allgemeinen Sätzen die Anwendung gemacht, daß auf Krone und stattliche Verästung eines poetischen Baumes nichts mehr ankomme, wenn nur das Wurzelgeflecht fest und gesund sei. Seit der Mitte der fünfziger Jahre trat eine realistische Poetenschule und eine Kritik in der deutschen Litteratur hervor, welche diese Konsequenz aus der augenblicklichen Sachlage zog und, man kann wohl sagen, aus der Not eine Tugend machte. Weil es im Augenblicke an großen, von allen geteilten Idealen gebrach, weil eine entschiedene Übersättigung des Publikums an der poetischen Phrase vorwaltete und weil sich daneben ein Geist zu regen begann, welcher, der Poesie entschieden feindlich, auch am poetischen Realismus nur das äußerliche, sittenschildernde oder ethnographische Moment, die Treue der Beschreibung, die geschickte Wiedergabe wissenschaftlicher Forschungen und Resultate innerhalb eines poetischen Rahmens höher schätzte, als alle Poesie im eigentlichen Sinne des Wortes — folgerten Poeten und Kritiker, daß die Zukunft der deutschen Dichtung ausschließlich dem Realismus gehöre. Sie hatten dabei vor allem das Hauptpublikum der Dichtung, das bürgerliche Publikum, im Auge und das, was sie Realismus nannten, sollte nicht nur kräftige Bestimmtheit, Lebenswahrheit der Auffassung und der Gestaltung, sondern auch eine engere Verbindung mit dem Geiste, den Anschauungen und der Bildung des deutschen Bürgertums in sich schließen. Eine Standespoesie, wie sie das Mittelalter gekannt hatte, konnte natürlich im neunzehnten Jahrhundert nicht wieder aufkommen, soweit dies aber möglich war, versuchte ein Teil der realistischen Dichtung nach 1848 die Rolle solcher Poesie zu übernehmen. Die Einseitigkeit, welche dabei obwaltete, hätte wenig zu schaden vermocht, wenn sie naiv geblieben wäre, wie sie ja ursprünglich ganz natürlich aus den gegenwärtigen deutschen Gesellschaftsverhältnissen erwachsen war. Da sie jedoch, wenigstens vielfach, einen Beigeschmack von Absicht und Berechnung erhielt, da sie in gewissen Kreisen zur Geringschätzung jener Mächte des Gemütes und der edleren Leidenschaft führte, ohne welche Leben und Poesie bald genug im Banausentume verkommen würden, so war der Widerstand, den man einer ausschließlichen Herrschaft des Realismus leistete, ein wohlberechtigter. Indes will aller theoretische Widerstand in Dingen der Kunst wenig bedeuten, die anders gerichtete Begabung und Schöpfung müssen den Ausschlag geben. Zunächst war es natürlich, daß die Dichter, welche sich zum Realismus bekannten, ja aus deren Schöpfungen jene Kritik, welche eine ausschließlich realistische Kunst pries und forderte, ihre Anschauungen erst begründete, starke Teilnahme erregten und der kurzen Geltung der Neuromantik ein rasches Ende bereiteten.

Der Dichter, welcher recht eigentlich als der Vertreter des reinen Realis-

mus betrachtet werden muß, und der den natürlichen Zug seines Talentes zu realistischer Darstellung durch politische und kulturgeschichtliche Absichten und Erwägungen bewußt verstärkte, war Gustav Freytag aus Kreuzburg in Schlesien (geb. 1816). Das erste Auftreten dieses Poeten fiel in die ersten vierziger Jahre, genau in den Moment, wo die Trennung zwischen den Wegen des jungen Deutschland und jenen der lebendig gestaltenden Poeten immer ersichtlicher wurde. In Freytags Naturell und seinem lebendigen Erfassen gewisser Zeitfragen lag eine Hinneigung zu dem Esprit, der Dialektik, der skizzenhaften Manier der jungdeutschen Belletristen. Daneben freilich besaß er die unmittelbare Empfindung, die frische Lust an den Erscheinungen, auch denen der Vergangenheit, die vornehme Anmut und das lebendige Gefühl für Klarheit und Reinheit des Stiles, an denen es so vielen seiner Zeitgenossen gebrach. Von seinen Jugenddichtungen schloß sich das Lustspiel ‚Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen' dem neuaufkommenden historischen Lustspiele an, entfaltete viel Feinheit in der Führung der Handlung, im Dialoge, und liebenswürdige Frische des Humors, namentlich in den Gestalten Maximilians I. und seines ritterlichen Hofnarren Kunz von der Rosen. — Diesem ersten Lustspiele folgten rasch die Schauspiele ‚Die Valentine' und ‚Graf Waldemar', welche einen stärkeren Einfluß der in den vierziger Jahren herrschenden Meinungen verrieten, als der Dichter selbst ahnen mochte. Namentlich ‚Die Valentine' wird ein Zeugnis für die in jener Periode eingetretene Unsicherheit der gesellschaftlichen Zustände bleiben, für den stummen Kampf, den eine neue Anschauung, neue Begriffe von Rechten und Pflichten mit halbzerbröckelten, aber noch bestehenden Formen und Gewohnheiten führten. Der Wert des Stückes beruht natürlich nicht in den tendenziösen Spitzen, die dasselbe an vielen Stellen zeigt, sondern in der höchst belebten, phantasiefrischen Handlung, in welcher der Held Georg Winegg alias Saalfeld, die stolze, im innersten Kerne edle, aber von der eigenen geistreichen Eitelkeit und Phantastik schlimm bedrohte Valentine, vor sich selbst, für ein glückliches Leben an seiner Seite zu retten versteht. Die Persönlichkeit Saalfelds entspricht den Idealen, welche in der jungdeutschen Roman- und Dramenlitteratur vorgeherrscht hatten, nur in einigen Zügen, andere: sein überlegener Humor, die kräftige und energische Haltung und vor allem das Bewußtsein, daß dies Frondieren im Geiste, diese bloße Existenz der Geistreichigkeit und des Besserwissens, im Grunde unfruchtbar sei, bezeichnen einen Umschwung. Die Charakteristik aller Gestalten, der Dialog in diesem Schauspiele entstammten einem frischen Talente, welches sich nicht in Wiederholungen zu ergehen brauchte, obschon das nächstfolgende Schauspiel ‚Graf Waldemar' vielfach eine Wiederholung ‚Der Valentine' gescholten ward. Es handelt sich hier allerdings um den gleichen poetischen Gedanken, die Rettung aus einem zwecklosen Dasein durch Erweckung eines starken Gefühles, mit welchem auch alle anderen guten Kräfte der ursprünglichen Natur zurückkehren. In ‚Graf Waldemar' ist es ein blasierter, im aristokratischen Müßiggange frivol gewordener Mann, welcher durch die Liebe zu dem einfachen Gärtnerkinde Ger-

trud nicht nur den Mut zu einer Mißheirat, der am Ende sehr wenig besagen wollte, sondern den Mut zu einem Dasein der Arbeit, des Ernstes, der Wahrheit wiedergewinnt. Auch in dies Drama spielen allerhand schillernde Lichter herein, welche erweisen, daß in Freytag jene Anschauung erst im Werden war, welche das kleine, einaktige Schauspiel ‚Der Gelehrte', mehr eine dramatisch-psychologische Studie als ein Drama, durchaus erfüllt. — Der glücklichste dramatische Wurf ist sein Lustspiel ‚Die Journalisten', in dem es ihm gelang, gewisse Zeiterscheinungen mit überlegener Satire und doch nicht ohne eine gemütliche Teilnahme an den Ursachen jener Zustände aufzufassen, welche zur Satire herausforderten. Der Kampf zweier Zeitungen, zweier Parteien, die Kurzsichtigkeit, die bei beiden Parteien obwaltet, die Machinationen, die beiderseits für erlaubt gehalten und nicht von allen Trägern der Handlung mit so gutem Humor durchgeführt werden, als von Dr. Konrad Bolz, dem Lieblingshelden des Verfassers, das alles würden sehr vergängliche Aufgaben für ein Lustspiel gewesen sein, wenn Freytag es nicht verstanden hätte, den vollen Inhalt des modernen deutschen Lebens, mit seiner Komik, seinen Widersprüchen von großen Aufgaben und kleinen Mitteln, seinem Wechsel von Pathos und Selbstverspottung in den Rahmen der ‚Journalisten' zu fassen. Wie bei Konrad Bolz, dem leichtfertig übermütigen Zeitungsschreiber, die Gemütslaute immer wieder durchbrechen, so ist der Grundton des Lustspieles bei aller fröhlichen Laune und heiteren Anmut, bei allem sprühenden Witz ein durchaus deutsch-heimischer, die lebendigen Menschengestalten desselben, bis herunter auf den armen jüdischen Pfennigschriftsteller Schmock, sind unserer Mitempfindung an ihrem Leben und Treiben nahe gebracht. Die vollkommen individuellen Figuren haben je eine Seite ihres Wesens, mit der sie typisch erscheinen, die Zeitelemente sind so glücklich mit den ewig waltenden des Lebens verwoben, daß die Wirkung in vier Jahrzehnten nicht abgeschwächt, sondern, wie bei jedem wahrhaft guten Drama, eher erhöht worden ist. Schon die Anlage der ‚Journalisten' weckt die warme, lebendige Teilnahme der Hörer und Zuschauer, den Höhepunkten ist der fröhlichste Lacherfolg jederzeit gewiß, im Gesamteindruck des Lustspieles giebt es keinen Bruch und die frische Laune des Stückes, ja selbst die Satire, mit welcher Konrad Bolz und sein Dichter das politische Tagestreiben behandeln, erscheinen völlig unvergiftet. Je näher Freytag in seinen Anfängen dem jungen Deutschland gestanden hatte, um so besser läßt sich an diesem glücklichsten seiner dramatischen Werke ermessen, wie bedeutend seine innerliche Entwicklung gewesen war. —

Nicht lebensvoller, aber eine größere Breite des Lebens überschauend, erwies sich Freytag als Romanschriftsteller. Der Vorsatz allerdings, mit welchem der Poet seinen ersten vielgelesenen Roman ‚Soll und Haben' begann: das deutsche Volk da aufzusuchen, wo es am tüchtigsten sei, bei der Arbeit, konnte nicht immer glückliche und poetische Wirkungen haben. Ziemt dem Dichter die Freude an jeder Tüchtigkeit und also auch an der, welche der Mensch tagaus, tagein bei seiner Pflicht bethätigt, schließt die Freude und Hingabe, mit welcher die Arbeit gethan und betrachtet werden kann, ein poetisches Moment

ohne Zweifel mit ein, so lag doch in der bewußten Verherrlichung einer bestimmten Art der Arbeit und des Erwerbes (in ‚Soll und Haben' des Handels) an sich eine Gefahr und so blieb doch gewiß, daß die Poesie es vor allem mit jenen Kräften, Antrieben und Empfindungen des Menschen zu thun hat, die teils Untergrund des Alltags und der Arbeit sind, teils über dieselben erheben sollen. Freytags Kaufmannsroman erscheint, genau betrachtet, doch eben nur da poetisch und lebendig, wo er Wechsel und Mannigfaltigkeit des Lebens, Handlungen und Schicksale, erhöhte Stimmung und Leidenschaft darzustellen hat. Der Verfasser kann es mit aller Kunst und dem stärksten Zusatz von Reflexion nicht hindern, daß sich die Teilnahme des Lesers den Abenteuern des Helden unter den Polen viel mehr zuwendet, als seinen Arbeitserlebnissen im Hause Traugott Schröter, daß überhaupt die Gestalten des wagelustigen, kecken, in zwei Weltteilen lebenden und in allen Sätteln gerechten Fritz von Fink und der trotzig-frischen Lenore Rothsattel stärkere Anziehungskraft ausüben, als die des braven Anton Wohlfahrt und seiner Sabine Schröter. Der Glorienschein, mit welchem das deutsche Bürgertum umwoben wird, kommt durch den Umstand in bedenkliches Schillern, daß in ‚Soll und Haben' alle Thatkraft und Leidenschaft, alles Wollen und Vollbringen ausschließlich der Kapitalbildung zugewandt erscheint. An den leichten, humoristischen Episoden des Romans ließe sich volle Freude gewinnen, wenn der absichtliche Anspruch, daß diese possierlichen Buchhalter und Handlungsgehilfen die beste Kraft des deutschen Volkes vertreten sollen, nicht störend hinzuträte. Trotz alledem zeichnet sich ‚Soll und Haben' durch große Frische und leichte Anmut der Darstellung, durch Reichtum der Situationen und Charaktere, durch feste Sicherheit der Handlung vor zahllosen Romanen der letzten Jahrzehnte aus, ein Zug geistiger und künstlerischer Vornehmheit wirkte erfreulich in einer Zeit, in der das Volkstümliche fälschlich in Trivialität und Unkunst gesucht ward. Ein zweiter Roman Freytags aus dem deutschen Leben der Gegenwart: ‚Die verlorene Handschrift', spielt in deutschen Gelehrten-, vorzugsweise Universitätskreisen. Wenn in ‚Soll und Haben' der Konflikt darin beruht, daß der kaufmännische Held Anton Wohlfahrt sich aus der Welt des Comptoirs und Warenlagers in das freiere, ritterlich angehauchte Leben des Landadels hinaussehnt und darüber beinahe sich selbst und die Teilhaberschaft an der Firma T. O. Schröter dazu verliert, so gerät in der ‚Verlorenen Handschrift' der gelehrte Held Professor Felix Werner, der anfänglich auf der eifrigen Jagd nach einer Mönchshandschrift des Tacitus sein höchstes Lebensglück, sein Weib, die blonde Ilse vom Bielstein, gewonnen hat, bei dem fortgesetzten, zur brennenden Leidenschaft gewordenen Suchen nach dem Codex, in Gefahr Ilse wiederum zu verlieren. Er wird an einen kleinen Hof gezogen, ohne Ahnung, daß das Interesse, welches der Fürst scheinbar ihm widmet, seiner Gattin gilt, er wird in Beziehungen gebracht, die ihm, fortgesetzt, den Frieden seines Lebens rauben müßten und erleidet schließlich eine Niederlage seines bis zum Hochmut gespannten Selbstbewußtseins, die man nicht unverdient heißen kann und welcher in schamvoller Selbsterkenntnis eine sittliche Läuterung

auf dem Fuße folgt. Feinfühlig hat der Dichter in dem Dünkel der Selbstgerechtigkeit, welcher neben edlen und tüchtigen Eigenschaften den Philologen Werner erfüllt, die schwächste Seite des Berufes erkannt, den die ‚Verlorene Handschrift' verherrlichen will. Auch dieser Roman bewährt durch Reichtum der Lebenskenntnis und plastische Anschaulichkeit der Hauptsituationen, durch Sorgfalt der Gestaltenzeichnung und des Stils, die alten Vorzüge des Dichters. Der Humor erscheint in dem zweiten Roman minder frisch, gekünstelter, eine Art Manier, welcher gerade ausgeprägte Individualitäten der modernen Litteratur leicht anheimfallen, macht sich stellenweise geltend. Man kann sich des Eindruckes nicht entschlagen, daß der Realismus auf der einen Seite wahrhaft ängstlich bemüht ist, seine Darstellungen auf der Linie der Wirklichkeit zu halten, in Charakteren und Empfindungen nicht über den Alltag hinauszugehen und ein Geschlecht darzustellen, das, ohne tiefere Begeisterung, ohne gläubige Überzeugung, ohne besondere Thatkraft, dennoch nicht gerade ziellos und tugendlos gescholten werden soll, auf der anderen Seite aber die Figuren des Alltags bis zum Phantastischen verschönert und mit humoristischen Lichtern umspielt. Man braucht nur die Gestalten des Professor Felix Werner und des Bürgers und Hutfabrikanten Heinrich Hummel in der ‚Verlorenen Handschrift' miteinander zu vergleichen, um diesen Widerspruch zu erkennen.

Die große Erzählungsfolge Freytags: ‚Die Ahnen' erwuchs aus dem Gedanken, die Schicksale eines Geschlechtes durch die Folge der Jahrhunderte zu schildern und die Nachwirkungen des Blutes und längst vergessener Erlebnisse in den Nachkömmlingen des ersten Helden durch grundverschiedene historische und Lebensverhältnisse darzustellen. Von einer kulturhistorischen Vollständigkeit konnte und durfte in diesen Erzählungen um so weniger die Rede sein, als die Wucht des kulturhistorischen Gedankens ohnehin schon auf die unmittelbar poetische Idee und die poetische Stimmung drückt. Die ersten dieser Erzählungen: ‚Ingo' und ‚Ingraban' knüpfen wie billig an die Heldenlieder und Mönchschroniken an, in denen die ältesten Überlieferungen des deutschen Volkes enthalten sind. Ohne allzustarken Archaismus klingen die Geschichten aus der Zeit der Völkerwanderung und der ersten Verkündigung der christlichen Lehre auf deutschem Boden in Empfindung und Ton unserer uralten Dichtung nach. Unter den Erzählungen aus späterer Zeit haben ‚Das Nest der Zaunkönige' das elfte Jahrhundert, ‚Die Brüder vom deutschen Hause' den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, die Zeiten des Minnesangs, der Kreuzzüge, ‚Markus König' die Tage des Humanismus und der Reformation, die Doppelerzählung ‚Die Geschwister' die letzte Zeit des dreißigjährigen Krieges und den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, ‚Aus einer kleinen Stadt' die Zeiten vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bis zum Jahre 1848 zum Hintergrunde. Ihr Wert ist ein sehr ungleicher, Sitten und Äußerlichkeiten und jene Momente, die aus den Sitten und Äußerlichkeiten eines bestimmten Zeitraumes in die Menschennatur übergehen, sind meist frisch, vortrefflich und ohne allzugroße Lehrhaftigkeit dargestellt, sie bewähren die ausgebreitete und lebendige Kenntnis

der Kulturwandlungen wie der bleibenden Eigenart des deutschen Volkes, welche Gustav Freytag in den anziehend geschriebenen ‚Bildern aus der deutschen Vergangenheit' an den Tag gelegt hatte. Der Wert der poetischen Motive und damit auch die Überzeugungskraft der Erfindungen und Gestalten erweist sich dagegen als ein merkwürdig ungleicher. In dieser Hauptsache kommt nach unserer Empfindung etwa nur ‚Markus König' und in gewissen Momenten ‚Der Rittmeister von Alt-Rosen' den Anfangserzählungen ‚Ingo und Ingraban' gleich, zum Erweis, daß auch der Realismus auf das Außerordentliche im Leben und Empfinden nicht Verzicht leisten kann und kein nebensächlicher Vorzug die Stärke und Wärme, welche von der echt poetischen Idee und der poetischen Stimmung ausgehen, zu ersetzen vermag. Offenbar war dies auch nicht die Meinung Freytags. Aber sein poetisches Naturell besaß zu wenig Widerstandskraft gegen die antipoetischen Strömungen des Tages, gegen eine namentlich die gelehrten Kreise beherrschende Überzeugung, daß die Dichtung in unseren Zeiten nur noch ein geringes Anrecht auf Teilnahme und sich anderen Lebens- und Zukunftsaufgaben der Nation unterzuordnen habe; in den letzten Teilen der ‚Ahnen' machte sich auch wohl eine gewisse Ermattung geltend. Die Vorzüge wie die Mängel Freytags waren gleich geeignet, ihm außerordentliche Erfolge zu sichern, seine eigene Grundstimmung traf in seltener Weise mit der Grundstimmung der Jahrzehnte von 1850—1870 zusammen, die feste Zuversicht auf die künftige Einigung des deutschen Volkes, die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches, fand in ihm einen litterarischen Sprecher; er gehört unfehlbar zu den Dichtern, welche dem künftigen Geschichtsschreiber unserer Tage die Empfindungen, Gesinnungen und Hoffnungen der mittleren Volksschichten, des deutschen Bürgertums unserer Tage, offenbaren helfen werden.

Eine Natur von größerer Kraft, eigentümlicher Macht der Phantasie, tiefernst und schwerflüssig, ein realistischer Dichter, dessen Realismus mit der Eigenart seiner thüringischen Heimat und seines im besten Sinne autodidaktischen Bildungsganges zusammenhing, erstand in Otto Ludwig aus Eisfeld (1813—1865). Ludwigs Talent erregte größere Hoffnungen, als der von Krankheit früh gebrochene Dichter zu erfüllen vermochte, aber alle seine Werke, selbst die Bruchstücke späterer Dramen, werden als Zeugnisse der selbst in dieser Periode fortlebenden poetischen Unmittelbarkeit, der unverwüstlichen Lust des poetischen Anschauens und Gestaltens, ihren Platz in der Litteratur behaupten. Otto Ludwig war geborener Dramatiker, seine künstlerische Begeisterung und Hingabe gehörten der dramatischen Form; der Herrschaft der Prosaerzählung, welche durch die realistische Schule noch fester als zuvor begründet wurde, entzog auch er sich nicht. Die beiden vollendeten Tragödieen Ludwigs: ‚Der Erbförster' und ‚Die Makkabäer' geben einen Maßstab für den Reichtum und die schlichte Größe der Ludwigschen Phantasie. Allerdings erhob sich der Dichter in dem bürgerlichen Trauerspiele ‚Der Erbförster' nicht frei und emporreißend über die dumpfe Atmosphäre des Kriminalistischen und selbst ein Rückfall in die falsche Lebensauffassung und den künstlerischen Irrtum der Schicksalstragödie blieb nicht aus.

Der Unterschied war nur der, daß es sich im ‚Erbförster' nicht um willkürlich vom Poeten geschaffene Fratzen, um theatralische Figuren handelt, sondern daß es Menschen, von innen heraus lebende Thüringer Naturen sind, Menschen von kräftiger Einfachheit, in Waldluft gewachsen und gereift, an deren Schicksalen wir einen starken und unmittelbaren Anteil nehmen müssen, wir mögen wollen oder nicht. Die ersten Akte des ‚Erbförster' mit ihrer Lebensfrische, ihrer Anschaulichkeit und ihrem deutsch-traulichen Grundton, zeugen für die Ursprünglichkeit der Begabung Ludwigs, die letzten für das Ringen des Poeten mit dem theatralisch Herkömmlichen und Wirksamen. — Bedeutender in der Anlage, schwungreicher in der Ausführung zeigte sich Otto Ludwigs zweite Tragödie ‚Die Makkabäer', ein glücklicher Griff in die biblische Stoffwelt, die von alters her der Vorstellung des großen Publikums vertraut war, eine Hochtragödie des nationalen, religiös gesteigerten Gefühles, mit welcher die Erfindung des Dichters eine erschütternde Familientragödie verbindet. Die Gestalten der Leah und des Judah, die rührende der Naemi und jene des neidverzehrten Eleazar, die prachtvollen hinreißenden Erhebungen am Schlusse des zweiten und fünften Aktes gemahnen an die besten Tage unserer poetischen Litteratur, hier tritt ein tiefinneres Leben mit überquellender Kraft in die Erscheinung, der bildreiche und doch einfache Ausdruck deckt sich mit der Energie der Charakteristik. Doch macht sich der Abstand zwischen der reifen Schönheit klassischer Kunst und dem Ringen auch der erfreulichsten modernen Poesie in dem Mangel an Klarheit geltend, mit welcher im Anfange der Tragödie die Gegensätze herausgearbeitet sind und erweitert sich durch das Fehlen einer völlig einheitlichen, in einem Zuge vom Hörer miterlebten Handlung. Immerhin versprach die Makkabäertragödie eine Folge von dramatischen Gebilden großen Stils, zu denen der Dichter in seinen unvollendeten Dramen ‚Agnes Bernauer', ‚Marino Falieri', ‚Tiberius Gracchus' leider nur Anläufe nahm. Neben einer zerstörenden Krankheit hatte auch jener Geist, welcher der deutschen Litteratur neben manchem Heil oft Unheil gebracht, der Geist einer grüblerischen Reflexion Anteil an dem verhältnismäßig frühen Verstummen des Dichters. Neben den beiden genannten Dramen hinterließ Otto Ludwig abgeschlossen nur noch zwei größere Erzählungen, beide mit dem landschaftlichen und dem Sittenhintergrunde seiner thüringischen Heimat. Die erste ‚Die Heitherethei', deren Wirkung wesentlich auf der vollkräftigen, eigentümlichen Hauptgestalt beruht, ist lebenskräftig und wahrhaftig, das Motiv ein echt poetisches — doch die Ausführung leidet unzweifelhaft unter allzugroßer Breite der Einzelheiten. Die principiell realistische Poesie verfällt leicht in diesen Fehler, sie entschließt sich selten, der poetischen Stimmung, dem Totaleindrucke etwas von der Mannigfaltigkeit ihrer Beobachtung, von der Fülle wahrer Einzelzüge zu opfern, welche sie erlauscht hat. Die peinliche Sorgfalt und Treue in der Wiedergabe der Einzelheiten, in der unablässigen Wiederholung geringfügiger Züge ist allerdings ein Kunstmittel, von dem seit dem Verfasser des ‚Robinson' und den empfindsamen Romandichtern des achtzehnten Jahrhunderts eine nur zu große Anzahl von modernen Schriftstellern ausgiebigen Gebrauch

gemacht hat, aber ein gefährliches Kunstmittel. Der Eindruck des Erlebnisses und der Wahrheit wird damit verstärkt, der dem echten Kunstwerk ebenso unentbehrliche des Reichtums und der Mannigfaltigkeit oft beeinträchtigt. — Wo sich der übersorgfältigen, fast peinlichen Detaillierung die psychologische Tiefe, eine Handlung und ein tragischer Konflikt hinzugesellen, wie in der gewaltigen Erzählung ‚Zwischen Himmel und Erde', kommt dieser Mißstand nicht so stark zum Bewußtsein des Lesers. ‚Zwischen Himmel und Erde' spielt in einer der kleinen Städte auf der Höhe des Thüringerwaldes. Dem uralten Motiv vom Bruderhaß, der hier aus der Verschuldung des leichtlebigen jüngeren Bruders Fritz gegen den allzuernsten älteren Apollonius entspringt, ist die Darstellung eines jener erschütternden, ganz und gar innerlichen Frauenschicksale gesellt, die unter der Hülle eines kleinstädtisch-behaglichen Alltagslebens verborgen liegen. Es sind Offenbarungen eines wahrhaftigen Dichters, die uns in der Geschichte der thüringischen Schieferdeckerfamilie, des qualvollen Zerwürfnisses und der Schlußkatastrophe zu teil werden, die Treue in der Wiedergabe seelischer Vorgänge, die ergreifende Wahrheit in den Gestalten überwiegen bei weitem die Äußerlichkeiten, in denen Arbeit und Handwerksbrauch der Schieferdecker gelegentlich mit allzugroßer Wichtigkeit behandelt erscheinen. Erfreuliche Offenbarungen aber sind es nicht, die dumpfe Schwüle, welche die Lebensluft in diesem kleinen Romane erfüllt, ist doch auch in die Seele des Erzählers übergegangen. Ernst und Tiefe, Kenntnis des Menschenherzens und seiner Irrungen wird dem Dichter niemand absprechen, allein die Sehnsucht, daß er sich in freiere Regionen erheben möge, bleibt bei aller Bewunderung rege.

An Freytag und Otto Ludwig schließt sich eine große Zahl realistischer Poeten, vorwiegend Erzähler, an. Einer der talentreichsten und tüchtigsten darunter, durch den jedoch die Einseitigkeit des reinen Realismus bedenklich hervortrat, war der Schweizer Jeremias Gotthelf (1797—1854), ein Volksschriftsteller, dessen ursprünglich im Berner Deutsch geschriebene ‚Erzählungen und Bilder aus der Schweiz' seit den ersten fünfziger Jahren überarbeitet wurden und nicht mit Unrecht Verbreitung und Ansehen gewannen. Der Pfarrer von Lützelflüh verfolgte mit seinen Geschichten ähnliche Zwecke wie einst Hebel mit den Geschichten des rheinländischen Hausfreundes, er wollte als Volksbildner wirken und brachte dafür alle Eigenschaften der Tüchtigkeit, der gesunden Einsicht in das Volksleben, der Wärme und Bravheit des eigenen Herzens, derben Humor und Hausverstand, aber auch einen Überschuß lebendiger Phantasie und plastischer Gestaltungskraft mit, der ihn zu Größerem berechtigte, als seinen Berner Bauern Vorbilder verständigen und moralischen Lebenswandels zu zeichnen. Die Erzählungen Gotthelfs waren von solcher Gegenständlichkeit und Lebendigkeit, im guten Momente von so warmem Gefühl erfüllt, daß sie mit Recht als Zeugnisse einer wirklichen Dichterkraft angesehen wurden. Von den Leitsternen der Dichtung sah aber diese Kraft nur jenen der Wahrheit, den Stern der Schönheit nur in einzelnen Augenblicken erglänzen. In seiner Freude am Charakteristischen zog Jeremias Gotthelf auch das Rohe, Widerwärtige,

Häßliche in den Bereich der Darstellung herein, er gefiel sich darin, die empfindsamen und ästhetisch gestimmten Gemüter durch Beobachtungen, Einfälle und Redewendungen zu beleidigen, wie sie sich in den Erzählungen ‚Uli der Knecht', ‚Uli der Pächter' und ‚Die Käserei in der Vehfreude' nur allzuzahlreich vorfinden. Allerdings entfaltet die frische, aber vielfach rohe, der künstlerischen Durchbildung entbehrende Kraft Gotthelfs, in mehr als einer seiner kleineren Erzählungen unbewußt auch eine Art Anmut, poetischen Blick und Empfänglichkeit für innere Poesie. Während er im allgemeinen nur geneigt ist, einem tüchtigen und rechtschaffenen Verstand und einer nicht minder tüchtigen, aber hausbackenen Moral die Herrschaft über das Menschendasein einzuräumen, zeigt er dann Verständnis für die tieferen Regungen des Gemütes und eine liebenswürdige Beobachtungsgabe für entscheidende lichte Augenblicke in einem sonst dumpfen Dasein. Gotthelf verleugnet es nicht, daß sein Realismus eine tendenziös moralisierende Färbung und Zuspitzung hat, daß er hauptsächlich die Lebenserscheinungen sieht und wiedergiebt, welche die Moralpredigten bekräftigen, die er seiner großen Lesergemeinde einschärfen will. Doch dürfte ihn niemand einen bloßen Moralisten oder abstrakt lehrhaften Schriftsteller schelten, denn er sieht deutlich, sicher, mit dichterischer Lust an der Mannigfaltigkeit, der Eigenart des Geschauten, er zeichnet nicht farblose Umrisse, sondern malt Gestalten mit dem vollen Hauche des Lebens. Seine Farben sind treu und wirksam, wenn auch meist grobkörnig, alles rundet sich, ist Bewegung und Leben, in den vollendetsten seiner Geschichten und Bilder aus der Schweiz erscheint er als einer der fesselndsten Erzähler, deren sich unsere Litteratur erfreut. Dennoch trug gerade sein Beispiel, diese seltene Vereinigung starker, unmittelbarer Dichterkraft, eines hellen Auges für Menschenleben und Menschenschicksal, seelischer Tiefe mit so völliger Gleichgültigkeit gegen die Schönheit, so unzweifelhafter Geringschätzigung aller äußerlichen Reize, diese rücksichtslose Bevorzugung alles Derben, Plumpen, Eckigen, schlimme Frucht, förderte namentlich die Gewöhnung, das Charakteristische vorwiegend im Brutalen und Unschönen zu suchen.

Mit Jeremias Gotthelf gleichzeitig traten Erzähler hervor, deren Realismus nicht völlig so energisch und gleichsam herausfordernd erschien, als der des Berner Pfarrers, welche aber nach ihrer ganzen Anlage, ihrer Lebensanschauung und Darstellungsweise der realistischen Schule hinzuzurechnen sind. Das Wort Schule steht hier nur gewohnheitsmäßig, denn es waren nicht bestimmte Meister und Muster, denen diese Poeten folgten, sondern allgemeine Stimmungen großer Lebenskreise bedingten die Richtung ihrer Phantasie, ihrer Empfindung und Darstellungsweise. In der Periode der Empfindsamkeit hatte das Lesepublikum im großen und ganzen alles verschmäht, was nicht unmittelbare Nahrung für das Gefühl war, unter den Hunderttausenden der ältesten Bewunderer von ‚Werthers Leiden' waren sicher nur wenige gewesen, welche die wundervolle Realität des Lebens, des Gesamthintergrundes wie der Einzelzüge empfanden, ein paar Generationen später stand nur jene Wiedergabe des Lebens in Ansehen, welche romantische Färbung zeigte, im sechsten und siebenten Jahrzehnt des

neunzehnten Jahrhunderts gab und giebt es Leser, welche vom Erzähler nichts anderes fordern, als die scharfe Beobachtung gewisser Äußerlichkeiten, die Treue der Sittenschilderung, die Kenntnis gesellschaftlicher Zustände. Unbekümmert um diese Moden hat das Urteil doch immer nur danach zu fragen, ob echter Lebensgehalt, innere Wahrheit und Weihe, ob warme und starke Empfindung die poetische Erfindung durchdringen und unter dieser Voraussetzung allein von bleibenden Leistungen zu sprechen. Der wahre Realismus, der erweisen will, daß auch im scheinbar Alltäglichen und Kleinen wahrhafte Poesie enthalten sei, kann diese Probe bestehen, aber nicht jeder, der sich einen realistischen Dichter nannte, verdiente den Namen. Unter den Erzählern, welche mit der lebendigen Freude an den Außendingen Beseelung verbanden und aus einer gesunden Anschauung und Empfindung des Lebens heraus schrieben, nennen wir vor allen Heinrich Wilhelm Riehl aus Bieberich am Rhein (geb. 1823), der als vielseitiger Schriftsteller, namentlich als Kulturhistoriker, sich Verdienste erworben, die außerhalb des Rahmens unserer Darstellung liegen, gleichzeitig aber als Erzähler eine Eigentümlichkeit und Frische bewährte, welche sicher einige einer besten Erzählungen auf die Nachwelt kommen lassen wird. Riehls Novellen, namentlich seine ‚Geschichten aus alter Zeit', in denen er ohne Künsteleien und gelehrten Apparat vortrefflich und mit wenigen Zügen einen anschaulichen und gut gestimmten Hintergrund vergangener Kulturzustände hinstellt, während die eigentliche Erzählung jederzeit durch ihren menschlichen, rein poetischen Kern interessiert, weichen in der Darstellungsweise von der Mehrzahl der modernen Novellen bemerkenswert ab. Mehr und mehr drängte sich in die neuere Erzählungskunst ein dramatisches, wie umgekehrt in die dramatische Poesie ein novellistisches Element herein und veranlaßte die Erzähler zu einer Art der Ausführung, bei welcher kaum mehr ganze Schicksale und Lebensläufe, sondern nur einzelne Hauptmomente derselben vorgeführt und namentlich durch das Mittel des Dialoges die Seelen der handelnden Personen enthüllt werden. Riehls Vortragsweise legt sich im Gegensatz zu dieser modernen Art an die ältere Erzählungskunst an, er legt eine Fülle von Handlung und Abwechselung in den knappsten Rahmen hinein und stellt eine Begebenheit mit ihren wesentlichsten Zügen dar, ohne das Bei- und Nebenwerk, dessen sorgfältige Detaillierung anderen Novellisten leicht zur Hauptaufgabe wird. Die Kunst Riehls ist immer dann am größten, wenn er am kunstlosesten erscheint, die Sicherheit seiner Charakteristik zwingt den Leser in seine Anschauungen von Menschen und Zuständen hinein, selbst die ersichtliche Vorliebe des Autors für die widerspruchsvollen Verhältnisse der deutschen Kleinfürsten- und Kleinbürgerwirtschaft des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts macht sich in poetisch anmutender Weise geltend und Riehl gewinnt der wunderlichen Barock-, Zopf- und Rokokowelt ihre fesselndsten Seiten ab. Erzählungen wie ‚Der Stadtpfeifer' und ‚Ovid bei Hofe' zeigen dies wahrhaft erfreulich. Aber auch wenn Riehl der Zeit nach weiter zurückgreift, wie in den prächtigen Geschichten: ‚Der stumme Ratsherr', ‚Die vierzehn Nothelfer', ‚Das Spielmannskind', schlägt er den gleichen frischen und gewinnenden Ton an und bewährt seine poetische Lebensfülle und Darstellungskraft.

Unter den Novellisten der realistischen Richtung finden wir ferner Edmund Höfer aus Greifswald (1819—1882), dessen ältere Erzählungen ‚Aus dem Volke' und ‚Aus alter und neuer Zeit' samt dem hübschen Idyll ‚Schwanwiek' Gemütstiefe, Darstellungskraft, namentlich für leidenschaftliche Stimmungen und für jene Konflikte des Lebens bezeugen, die aus dem harten Trotz spröder deutscher Naturen hervorgehen, Vorzüge, welche in den späteren, allzuzahlreichen, erzählenden Schriften Höfers zwar nicht völlig verschwanden, aber doch abgeschwächt und gleichsam verwässert wurden. Auch in seinen Gedichten, den poetischen Erzählungen und vorzüglich den Seebildern derselben, erwies sich Höfer als kräftige Natur, die mit besonderer Vorliebe sich den dunklen Seiten des Lebens zuwendet, aber den frischen und charakteristischen Ausdruck für die Eigentümlichkeit ihrer Phantasie ohne Zwang trifft. Ein energisches und in seiner Weise fesselndes, wenn auch merkwürdig einseitiges Talent legte der Novellist Leopold Kompert aus Münchengrätz in Böhmen (geb. 1822) an den Tag. Seine Erzählungen ‚Aus dem Ghetto' und ‚Geschichten einer Gasse' schöpfen lediglich aus dem Leben der Juden, das Kompert durch Geburt und Erziehung genau kannte, an dem er mit der unerschütterlichen Pietät seines Stammes hing, und dessen anmutende, warme und lichte Episoden er mit wunderbarer Feinheit und Lebendigkeit zu vortrefflichen Erzählungen gestaltet, unter denen ‚Christian und Lea' das Meisterstück ist. Allerdings empfindet man gerade aus Komperts deutsch-jüdischen, mit voller Liebe für seine Erfindungen und Gestalten geschriebenen Erzählungen heraus, daß noch eine ganz andere Kluft, als die konfessionelle, die Menschen und Zustände des Ghetto und der Gasse von dem Leben ihrer christlichen Mitbürger trennt. Auch die Gefahr, welche der Realismus der deutschen Dichtung gebracht, die des künstlichen Specialisierens, des bewußten Festsetzens der Lebensdarsteller in irgend einer von ihnen zuerst entdeckten und poetisch benutzten Ecke des Daseins, läßt sich bei diesen an sich vortrefflichen Erzählungen sehr wohl erkennen. — Von der Ballade im kräftigen Volkstone und mit realistischer Färbung ausgehend, gesellte sich im weiteren Verlaufe seiner Entwickelung auch Theodor Fontane aus Neuruppin (geb. 1819) den Novellisten, welche wir hier im Auge haben. Als Balladendichter schloß er sich anfänglich allzusehr an die altenglischen Muster an, was namentlich in seinem Gedichte ‚Von der schönen Rosamunde' hervortritt, fand aber rasch einen eigenen Ton und einige seiner Balladen, vor allen ‚Schloß Eger' und ‚Die Schlacht bei Hemmingstedt', werden unser Jahrhundert sicher überdauern. Unter Fontanes größeren Erzählungen verdienen ‚Ellernklipp' und ‚Grete Minde' den Vorzug, weil sie aus poetischer Anschauung und Stimmung hervorgegangen sind und daher poetische Eindrücke hervorrufen und hinterlassen. In anderen erzählenden Schriften, namentlich in dem großen Romane ‚Vor dem Sturme', macht sich ein bemerkenswertes Übergewicht der Sittenschilderung, der genauesten Kenntnis vergangener Zustände, namentlich Berlins und Brandenburgs, mit einem Worte ein Übergewicht der kulturhistorischen Elemente geltend, welches der Dichtung nicht förderlich sein kann. Käme bloß die

augenblickliche Wirkung in Frage, so würde man einräumen müssen, daß die Fülle kulturhistorischer Erinnerungen, vergessener Merkwürdigkeiten und interessanter Kostüm- und Sittenbilder dem steten Wiederkäuen der alten Romanmotive, namentlich des einen Liebesmotivs, entschieden vorzuziehen sei. Für jene ungeheure Mehrzahl von Lesern, welche Romane überhaupt nur als Lesefutter betrachten, steht es ja überhaupt nie in Zweifel, daß der Eindruck der Neuheit und jener der Mannigfaltigkeit der richtige ist. Wer hingegen vom Roman echten Gehalt, poetische, bleibende Wirkungen begehrt, wird unter allen Umständen empfinden, daß die Überlastung der epischen Menschendarstellung mit noch so interessanten Äußerlichkeiten eine Abschwächung und Ablenkung der Teilnahme bewirken. Auch die realistische Poesie steht unter diesem Gesetz und ihr bleibender Wert beruht lediglich auf der Stärke und Wahrheit des von ihr dargestellten Innenlebens.

Unter dem Einflusse veränderter Kunstanschauungen gelangte auch der Epiker Christian Friedrich Scherenberg aus Stettin (1798—1881), ein älterer Poet, der viele vergebliche Anläufe genommen hatte, zu einer Anerkennung seiner Schlachtenbilder: ‚Waterloo', ‚Ligny', ‚Leuthen'. Diese Gedichte atmeten eine volle preußische Lust am Leben des Krieges, am Waffenlärm, an soldatischem Mute und soldatischem Glanze, eine trotzige, vaterländische Gesinnung des Dichters, welche sich in den enthusiastischen Schilderungen der preußischen Truppen, in der leidenschaftlichen Mitempfindung für ihre Siege äußert. Scherenberg machte in ihnen den Versuch, die realistische Deutlichkeit, die Detailmalerei der Prosaerzählung und den harten, knorrigen, abgerissenen Stil, der für gewisse Momente der Prosaerzählung charakteristisch sein kann, in die gebundene Rede aufzunehmen. Die bloße Wahl der poetischen Form bedingt jedoch, daß der Darsteller sich über das bloß Charakteristische erhebe und dem Schönen zustrebe. In Scherenbergs Epen ist der entgegengesetzte Weg eingeschlagen, der Poet sprengt überall die Form, ja mißhandelt die deutsche Sprache, um charakteristische und blitzend-lebendige Einzelmomente in seiner Dichtung zu gewinnen. Das wogt, stolpert und stürzt von Bildern und malenden Beiworten über- und durcheinander, wie die kämpfenden und fallenden Reihen in einer Schlacht, das rast wie wilde Rosse über alle Hemmnisse des gewählten Versmaßes, der Grammatik und des Geschmackes hin, das strebt mit jedem Mittel dem einen Ziele, dem deutlichen, anschaulichen Schlachtbilde, zu! Weder eine tiefere Empfindung, weder Heldengestalten, die uns anziehen und fesseln könnten, noch die erhöhte Stimmung, die aus der epischen Handlung erwachsen soll, leben in diesen Gedichten, welche die Unzulänglichkeit des reinen Realismus verdeutlichen. Das beste der drei Schlachtepen, denen sich später noch das Bild einer Seeschlacht in ‚Abukir' zugesellte, ist unseres Erachtens ‚Waterloo', das frischeste und durch den Hauch patriotischer Empfindung wirksamste. In ‚Leuthen' hat Scherenberg denselben Stoff ergriffen, an den Schiller dachte, als er jenes epische Gedicht plante, dessen Held Friedrich der Große werden sollte und über das er an Körner schrieb: ‚Deine Idee, ein episches Gedicht aus einer merk-

würdigen Aktion Friedrichs des Zweiten zu machen, fängt an, sich bei mir zu verklären und füllt manche heitere Stunden bei mir aus. — Ein episches Gedicht im achtzehnten Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein, als eines in der Kindheit der Welt; und eben das ist's, was mich an dieser Idee so anzieht — unsere Sitten, der feinste Duft unserer Philosophie, unsere Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen, harmonischen Einheit leben, sowie in der Iliade alle Zweige der griechischen Kultur anschaulich leben.' Vergleicht man mit diesem Plane die Schlachtdichtung des modernen Realisten und sieht, wie er sich durch Genrebilder und anekdotische Episoden, durch Wiedergabe des französisch-deutschen Jargons der Offiziere Friedrichs des Großen mit einer Aufgabe abfindet, welche Schiller offenbar als eine der größten und schwierigsten ansah, die sich die moderne Poesie stellen kann, so tritt uns der Unterschied zwischen der Geistesweite, der künstlerischen Größe der klassischen Dichtung und der Enge und Einseitigkeit des ausschließlichen und einseitigen Realismus symbolisch entgegen.

Die besonderen Vorzüge, welche in der realistischen, poetischen Erzählung entfaltet werden können, zeigt auch das Gedicht ‚General Sporck' von Franz Löher, zeigen einzelne poetisch-reife Stücke der ‚Asklepias', Bilder aus dem Leben eines Landarztes, von Berthold Sigismund, in denen freilich die düsteren Farben überwiegen, zeigen einige der märkischen Romanzen: ‚Die Hegler Mühle' von M. Ant. Niendorf. Die große Zahl ähnlicher Erzählungen erhebt sich nur durch Reim und Rhythmus, nicht durch ein eigentlich dichterisches Element über die Prosa. Und zu Zeiten gewann es den Anschein, als werde die einzig noch mögliche Entwicklung der poetischen Darstellung in die Schärfe und Treue der Beobachtung, in das kecke Aufgreifen und Wiedergeben von Äußerlichkeiten gesetzt, welche von früheren Dichtern unbeachtet geblieben sind.

Wohl suchten sich einzelne Naturen und Talente dem auf der großen Heerstraße der Litteratur geltenden Gesetze und Brauche zu entziehen und schlugen Seitenpfade ein, die da und dort zu einer frischen, grünen Lichtung führten. Den fünfziger und sechziger Jahren gehörte eine Gruppe von lyrischen Dichtern und Erzählern an, welche sich durch ihre religiöse Grundstimmung, ihre christlich-kirchliche Weltanschauung, durch fromme Innigkeit und gläubige Zuversicht von der großen Masse der poetischen Talente der Gegenwart unterschieden. Es fehlte den Lyrikern und Erzählern dieser Gruppe so wenig an herzgewinnenden Eigenschaften, als an dem redlichsten Willen. Was ihnen fehlte, war die große Anschauung von Zeit und Welt, das hoch tragende und starke Gefühl, mit dem Leben eins zu sein, war die Kraft der Gestaltung und die Freudigkeit, die ein Kind des Glaubens ist. Schon oft ward wiederholt, daß die tiefste, religiöse Empfindung und Stimmung, die gläubigste Überzeugung das volle, poetische Erfassen der Welt, die Menschendarstellung im höchsten Sinne nicht ausschließen. Und eben diese Fülle, diese Dichterkraft vermissen wir bei

den meisten der Talente, die wir hier im Auge haben. Ihre Frömmigkeit hat zumeist einen separatistischen Zug, sie scheinen vielfach nicht die Welt und nicht ihr Volk, sondern nur die engen Kreise der Gleichgesinnten zu kennen, sie wissen ihre tiefe Glaubensbefriedigung mit dem vollendeten Weltbewußtsein nicht zu einigen und wirken darum großenteils nur auf die Gesinnungsgenossen. Gewiß ist die kleinste Begabung, die aus einem festen, eigenen Gefühl und einer bestimmten Lebensanschauung heraus gestaltet, einer charakterlosen und nachahmenden Vielseitigkeit vorzuziehen. Doch wie arm, wie dürftig würde die poetische Litteratur Deutschlands erscheinen, wenn sie in der That keine anderen Begabungen aufzuweisen hätte, als diejenigen, deren hier zu gedenken ist. Ganz außer Bezug zu der realistischen Strömung der Zeit standen die Lyriker der kleinen Gruppe specifisch religiös gestimmter und kirchlich gesinnter Poeten. Sie waren (wie Vilmar schon hervorgehoben hat, S. 479) hauptsächlich, wenn nicht ausschließlich, Vertreter des geistlichen Hausliedes, der andächtigen Stimmungen, welche zur guten Stunde im Liede voll austönen. Ältere Poeten, welche den jüngeren, erst nach 1848 auftretenden, in dieser Richtung zum Vorbild wurden, waren Albert Knapp (1798—1864), dessen Lieder die schlichte Einfalt und weltbesiegende Stärke der kirchlichen Gesänge des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts freilich nicht erreichen, zu Zeiten sogar eine gewisse Hinneigung zu den Herrnhuter und verwandten Liedern des achtzehnten Jahrhunderts zeigen, aber in ihrer größeren Zahl durch Wärme, innige Empfindung, durch glückliche Bildlichkeit und Frische des Ausdruckes ausgezeichnet sind. Ausschließlicher als Knapp, welcher in schildernden und patriotischen Dichtungen mancherlei Anknüpfungen an die weltlichen Schwabendichter hatte, lebte Karl Johann Philipp Spitta aus Hannover (1801—1859), dessen 1833 zuerst erschienene Sammlung ‚Psalter und Harfe' wohl die verbreitetste geistliche Liedersammlung dieser Periode ward, im geistlichen Hausliede seine poetische Natur voll aus. Der Gegenwart gehören Karl Gerok aus Stuttgart (geb. 1815) und Julius Sturm aus Köstritz (geb. 1816), beide, gleich Knapp und Spitta, evangelische Geistliche, mit ihren zahlreichen geistlichen Liedern an. Geroks als ‚Palmblätter' und ‚Pfingstrosen', ‚Neue Palmblätter' gesammelte Lieder haben mit ihrem schwunghaften Ausdrucke da und dort eine rhetorische Färbung; die ‚Frommen Lieder' Julius Sturms (welcher sich übrigens, gleich Gerok, auch als weltlicher Lyriker bethätigte) erscheinen knapper, einfacher und — den Maßstab der Sangbarkeit angelegt — liedmäßiger, als die Dichtungen Geroks. Den Namen dieser bekanntesten geistlichen Liederdichter ließen sich ganze Reihen anderer Namen anschließen, wir erinnern nur noch an Karl Barthel, Emil Barthel, Ludwig Grote.

Diesen geistlichen Poeten, welche sich begnügen, ihre eigene gläubige Zuversicht und innige Empfindung im Liede ausstrahlen zu lassen, von denen keiner den Trieb empfand, über die Lyrik hinauszugehen und den Boden der gestaltenden Dichtung zu betreten, gesellen sich Erzähler, welche, verwandter Gesinnung und Weltanschauung mit den Vorgenannten, diese Gesinnung und

Anschauung in größeren und kleineren Lebensbildern an den Tag legten. Naturgemäß erscheinen diese Erzähler dem Realismus, zu welchem die gesamte geistige Entwicklung drängte, näher gerückt und schon um deswillen näher gerückt, weil sie durchgehend den Ton der volkstümlichen Erzählung anschlagen oder anzuschlagen versuchen. Der gemeinsamen Grundstimmung ungeachtet, unterscheiden sich die Schriftsteller, welche wir hierbei im Auge haben, nach dem Maße ihrer poetischen Begabung und nach dem Grade, in welchem sie sich der reinen, tendenzlosen Lebensdarstellung nähern oder durch überwiegend pädagogische Absichten von ihr entfernen. Am frischesten und unmittelbarsten stellt sich die Erzählungskunst des wackeren Pfarrers von Mannbach und Sobernheim, Wilhelm Örtel aus Horn dar, welcher unter dem Pseudonym W. O. von Horn (1798—1867) schon Ausgangs der vierziger Jahre sein Volksbuch 'Die Spinnstube' zu schreiben begann und dessen Geschichten, namentlich 'Des alten Schmiedjakobs Geschichten' und 'Rheinische Dorfgeschichten', bei einfacher Erfindung und nicht besonders tiefgehender Charakteristik, die volle Lebendigkeit und ruhige Sicherheit des geborenen Erzählers aufweisen. Ein tüchtiger Kern gesunder Lebensanschauung und guter Laune zeichnet namentlich diese Erzählungen aus.

Um ein gutes Teil absichtlicher und trockener, als die Geschichten des Herausgebers der 'Spinnstube', in welcher die Hornschen Erzählungen zum größeren Teil zuerst veröffentlicht wurden, wirken die Volkserzählungen von Otto Glaubrecht (Rudolf Ludwig Öser aus Gießen, 1807—1859), der lange Jahre Pfarrer zu Lindheim in der Wetterau war und das oberhessische Volksleben in seinen 'Erzählungen aus dem Hessenlande' und namentlich in den weitverbreiteten Geschichten 'Anna die Blutegelhändlerin' und 'Die Schreckensjahre von Lindheim' im Lichte seiner gläubigen Anschauung darzustellen wußte. Die Kunstlosigkeit dieser Erzählungen könnte an sich ein Verdienst sein, wenn sie durch die Tiefe der Empfindung und die Lebensfrische der Charakteristik wett gemacht würde, was doch nur von einzelnen Teilen derselben gerühmt werden darf. Höher als die Glaubrechtschen Volkserzählungen stehen diejenigen des noch wirksam thätigen Emil Frommel aus Karlsruhe (geb. 1828). Auch Frommel wendet sich hauptsächlich an die Kreise, welche seine Empfindung und religiöse Grundstimmung zum vornherein teilen, aber er schlägt vielfach den traulichen und scherzenden Ton an, der ihm mit seinem Landsmanne Hebel gemeinsam ist oder den er Hebel abgelauscht hat. Der 'Rheinländische Hausfreund' bleibt eben für diese Art des Erzählens das unübertroffene, ja unerreichte Vorbild, immerhin aber gebietet Frommel wenigstens in einzelnen seiner Geschichten 'Aus der Sommerfrische', 'Beim Ampelschein' und 'In des Königs Rock' über die treuherzige Einfachheit und die frische Anschaulichkeit, welche Hebel nie fehlte.

Der eben besprochenen Erzählergruppe stehen einige weibliche Talente zur Seite, welche in der Gesinnung, Lebensauffassung und Darstellungsweise mit Horn, Glaubrecht, Frommel und anderen verwandt sind. Eine besonders liebenswürdige Natur und echt weibliche Feinheit der Beobachtung entfaltet in

ihren Erzählungen die frühverstorbene Maria Nathusius (1817—1857). Namentlich ‚Das Tagebuch eines armen Fräuleins' zeichnet sich durch schlichte Wärme und gemütsinnige Teilnahme an den selbstgeschaffenen Gestalten aus. Auch die Erzählungen ‚Langenstein und Boblingen', ‚Die beiden Pfarrhäuser' und andere bestätigen die Innigkeit und Milde und im beschränkten Kreise die Lebenskenntnis der Verfasserin. Die Gefahr, welche mit ihrer Lebensauffassung und Darstellung offenbar verbunden ist, liegt darin, daß dem Dulden der Vorzug vor dem Handeln, dem keimenden Gefühle vor dem reifen, der demütigen vor der starken Natur gegeben wird, — alles Momente, welche bei Maria Nathusius selbst durch eine gewinnende Liebenswürdigkeit und den warmen Hauch ihrer Frömmigkeit in den Hintergrund traten, sich aber bei den Nachahmerinnen, welche sie zahlreich fand, bemerklich genug machen. Derber und robuster, dafür auch prosaischer, erscheint die schwäbische Schriftstellerin Ottilie Wildermuth aus Rottenburg am Neckar (1817—1877), welche zwar zunächst hauptsächlich als Verfasserin von Jugendschriften auftrat, daneben aber in einer langen Reihe von Erzählungen als eine gesunde, die häuslich-herkömmliche Existenz nach ihren Lichtseiten schildernde Frauenschriftstellerin Ansehen und Wirkung erwarb. Die Darstellung des Lebens in ‚Schwäbische Pfarrhäuser' und den übrigen ‚Bildern und Geschichten aus Schwaben' ist meist von einer gesunden, fröhlichen Frömmigkeit durchtränkt, die nur selten in Frömmelei umschlägt. Eine gewisse Hausbackenheit und Fraubaserei wird durch gut schwäbischen Mutterwitz und durch einen lebendigen Erzählerton aufgewogen. Man läßt sich in diesen und verwandten Schriften selbst die Breite gerne gefallen, mit der unbedeutende und untergeordnete Züge wiedergegeben werden, weil die ehrliche Teilnahme und Wärme der Schriftstellerin für ihre Menschen und für Schicksale, zu denen es keiner Erfindungskraft bedarf, da sie alle Tage gesehen und miterlebt sind, den Leser ergreift und mit fortzieht. Nur hätte nicht vergessen werden sollen, daß die Wildermuthsche eine Art der Darstellung war, die bei glücklich gewählten Stoffen willkommen geheißen werden mußte, aber nicht ins Endlose wiederholt oder gar von anderen nachgeahmt werden konnte, ohne den Reiz der Anspruchslosigkeit zu verlieren.

Was der realistischen Dichtung sonst als idealistische Dichtung entgegengestellt wurde, lief zumeist auf poetische Rhetorik hinaus. Die Gleichgültigkeit, mit welcher realistische Schriftsteller und Kritiker der Gedankenpoesie gegenüberstanden, war aus dem Mißbrauche erwachsen, welchen die Anhänger und Nachfahren des jungen Deutschland mit angeblichen Gedanken getrieben hatten. Indem jene den Unterschied des poetischen Gedankens vom unpoetischen Einfall und der willkürlichen Reflexion zu verwischen trachteten, die unverrückbaren Grenzen der poetischen Darstellung für veraltete Schranken erklärten, riefen sie eine Gegenwirkung hervor, welche bis auf diesen Augenblick noch nicht überwunden ist. Auch die wahrhaften poetischen Talente trugen und tragen ersichtlich Scheu, sich über den sicheren Boden der realen Lebensschilderung zu erheben und kühnere Flüge zu versuchen. Beim gerechtesten Vergleich der neuesten

mit vorangegangenen Perioden der deutschen Litteratur und bei der lebendigsten Empfindung für Verdienst und Vorzüge der Gegenwart stellt sich heraus, daß in ihr Gemütsmacht, Geistestiefe und Charakterstärke weit seltener entwickelt sind, als geistige Beweglichkeit, Phantasie und Schilderungsgabe. Doch so unleugbar das ist, so gehört mehr als die Einsicht davon und die Klage darüber zur Besiegung dieses Übelstandes. Am allerwenigsten würde die Rückkehr zu einer halb philosophischen, halb rednerischen Richtung eine neue idealistische Poesie schaffen; der rücksichtsloseste und schwungloseste Realismus steht der wahren Aufgabe der Dichtung näher, als die bloße Phrasenhäufung oder das Pathos der Abstraktion. Der Anspruch, den Idealismus zu vertreten, bedingt weder Ideale noch idealistische Wirkungen, wie nur zu zahlreiche Gedichte, Dramen und sogenannte Gedankenromane erwiesen. Dabei legen wir keinen großen Wert auf die Gleichgültigkeit der Zeitgenossen gegen ideale Überzeugungen und Gefühle. In schlimmen Tagen kann es die Pflicht des Dichters sein, der herrschenden Strömung die eigene Brust entgegenzusetzen, ein Teil des Ruhmes Miltons beruhte auf dem Mute, dem heiligen Ingrimm, mit welchem er dem unheiligen Geschlechte seiner eigenen Zeit die mächtigen Bilder und den erhabenen Ernst seines ‚Verlorenen Paradieses' gegenüberstellte. Aber dieser prophetische Schwung und die Kraft, in völliger Einsamkeit Großes zu bilden und zu bewahren, sind seltener, als die Tageskritik sich träumen läßt und so darf es der deutschen Gegenwart nicht zum Vorwurf gereichen, daß sie keine dieser mächtigen, alles besiegenden und jede Ungunst der Zeit gering achtenden Naturen aufzuweisen hat. Fehlte es ihr doch auch in den letzten Jahrzehnten wenigstens nicht an einer Reihe von poetischen Naturen, welche mit der realistischen Lebensdarstellung einen tieferen geistigen Gehalt, den Idealismus der Jugend, des künstlerischen Schönheitsgefühles, der geläuterten socialen Anschauung verbinden. —

Aus der Reihe der lebenden Dichter, welche sich, in einem gewissen Gegensatze zu den Realisten vom reinsten Wasser, nicht auf die Prosaerzählung beschränken, sondern ihre eigene Natur in verschiedenen poetischen Formen entwickeln und ausleben, haben wir zunächst jener zu gedenken, deren Werke schon ein Menschenalter hindurch inneres Leben und Wirkungskraft erwiesen haben. Drei Jahrzehnte sind eine geringe und dennoch eine geraume Frist. Im Vergleiche mit der gewaltigen Lebenskraft, welche die Schöpfungen des Altertums und die großen deutschen Dichtungen des Mittelalters gezeigt, sind ja auch die Hauptwerke der zweiten Blütezeit unserer Nationallitteratur verhältnismäßig noch jung, nur die Werke Lessings und Wielands, die Jugendschöpfungen Goethes und Schillers haben schon ein Jahrhundert hindurch ihre Stärke und jugendliche Frische bewährt. So darf es gegenüber den poetischen Darbietungen der Neuzeit keineswegs gering angeschlagen werden, wenn sie ein halbes oder auch nur ein Dritteljahrhundert immer gleiche Anziehungskraft auszuüben vermochten. Je kurzlebiger, je mehr auf den Tag und den Augenblick berechnet, die ungeheuere Mehrzahl der neueren dramatischen und epischen Versuche und Anläufe erscheint, um so zuversichtlicher läßt sich voraussagen, daß diejenigen,

welche das Jahrzehnt ihres Erscheinens überleben, wahrhaft poetische Elemente, dauernd wirksamen Gehalt besitzen. Einige unter diesen Werken sind gleich bei ihrem ersten Erscheinen mit Teilnahme und Enthusiasmus begrüßt worden, andere und zahlreichere sind erst nach und nach aus der Sündflut der modernen belletristischen Produktion als bleibende Erscheinungen aufgetaucht. Das Echte wird nicht leicht vom Schein unterschieden und die herrische und launische geistige Mode, welche der Litteratur selten eine günstige Begleiterin gewesen, hat sich im angeblichen Fortschritte der Zeiten keineswegs vervollkommnet. Um so ehrender für den Dichter, erfreulicher für den Freund der Litteratur, ist die Umwandlung der Anschauung, welche einem Dichter, wie dem hochbegabten Schweizer Gottfried Keller aus Zürich (geb. 1823), gegenüber eingetreten ist. Wohl ist auch Gottfried Keller vorwiegend Erzähler. Aber seine Erzählungskunst erwuchs aus dem Grunde einer durch und durch poetischen Natur, welche sich in den eigentümlichen, geist- und empfindungsreichen und formschönen Gedichten Kellers zuerst und entscheidend kundgegeben hatte. In diesen Gedichten lebt die ganze Stärke und Unverwüstlichkeit einer tiefpoetischen Natur in besonderer Weise: der Poet ist durch alle Erregungen der stürmischen Zeit hindurchgegangen, hat alle Gärungsstoffe derselben in sich aufgenommen und viele der Elemente, welche andere Begabungen zerstörten, keineswegs ängstlich abgewehrt, aber die Unmittelbarkeit des Gefühles, die sinnliche Frische und die bildliche Kraft seines Ausdruckes haben darunter selten gelitten. Kellers Gedichte begleiten ein reiches, wechselvolles Außen- und Innenleben, das doch seine festen und unzerstörbaren Wurzeln im schweizerischen Heimatboden hat; ihre Originalität ist nirgend eine gekünstelte und wenn sie in ihren leichteren Tönen an das sangbare Lied, in den schwereren an die philosophische Lyrik anklingen, so zeugen sie dabei für eine durchaus selbständige, kernhafte Natur, eine Natur von ungebrochener Einheit. Die Fülle der Lebenseindrücke, heiterer wie ernster, überwältigt diese Natur nie, sie setzt ihre ureigenste Empfindung, ihre mitfühlende, warme Beschaulichkeit dem Andrange des Lebens entgegen und die Prachtbilder der Kellerschen ‚Feueridylle' dürfen gleichsam als typisch für das Verhältnis gelten, das zwischen dieser Poetennatur und der Realität der irdischen Dinge obwaltet. Keller hat sich früh mit scharfer Entschlossenheit von den christlich Gläubigen, den kindlich Vertrauenden geschieden, aber die Pietät für die innere Wahrheit, die Reinheit der Erscheinungen, das Gefühl für das Walten sittlicher Mächte in Geschichte und Leben erscheint bei ihm gleichwohl unangekränkelt. Höchstens in einzelnen Jugenddichtungen darf man von Anklängen an Heine und Herwegh sprechen, in allen späteren blüht eine Eigenart, die weiterhin auch in den erzählenden Schriften Kellers wiederkehrt. Die subjektivste, vielfach lyrisch durchhauchte dieser erzählenden Dichtungen, welche doch zugleich die Vollkraft von Kellers realistischer Darstellung erkennen läßt, ist der Roman ‚Der grüne Heinrich', einer jener Romane, die so stark mit eigenem Erlebnis, mit unmittelbarer Erfahrung und Beobachtung getränkt sind, daß der Leser in die Versuchung gerät, den Roman für eine poetisch aus-

staffierte Biographie zu halten. Daß es sich im ‚Grünen Heinrich' in Wahrheit um eine künstlerische Komposition, um die Verkörperung einer selbständigen poetischen Idee und nicht etwa um einen ‚Anton Reiser' des neunzehnten Jahrhunderts handelt, bedarf keiner besonderen Versicherung. ‚Der grüne Heinrich' ist ein Schweizer, Züricher, der nach dem frühen Tode eines wackeren und in seiner Weise hochstrebenden Vaters ausschließlich der mütterlichen Obhut überlassen und durch mancherlei Umstände auf eine Künstlerlaufbahn gedrängt wird, ehe ein eigentlich schöpferisches Talent in ihm erprobt ist. Die Jugendgeschichte des werdenden Malers mit ihrem Versenken in die Lust, aber auch in das Grauen des Lebens, mit ihrem Wechsel von stillgesunden und verworrenen und trübenden Eindrücken, mit dem schönen Idyll in Dorf und Thal eines verbauerten Onkel-Pfarrers, ist vom reinsten Gold echter Poesie durchleuchtet, feinste Naturbeobachtung, seelische Tiefe und realistische Gestaltungskraft, ernste Stimmung und kräftiger Humor vereinigen sich zu einer Gesamtwirkung der erfreulichsten Art. In der späteren Entwicklung des Helden, den Erlebnissen in München, die ihm zuerst den Zweifel an seinem Talent einflößen, den wunderlichen wissenschaftlichen Studien, bei denen Heinrich Lee sich weniger zu bilden und zu klären, als sich selbst zu entfliehen trachtet, in den Abenteuern auf dem gräflichen Schlosse und der endlichen Heimkehr ans Sterbebett der Mutter, der Resignation auf die Kunst und der Ergebung in ein bescheidenes politisches Wirken, ist unstreitig viel Wahrheit, viel echtes Leben und im einzelnen viel lautere Poesie enthalten, aber sie kommen in Bezug auf organisches Wachsen der Komposition, auf poetische Überzeugungskraft, auf Schönheit aller Verhältnisse, der ersten Hälfte des Buches nicht völlig gleich. — Eine noch glänzendere Bethätigung seines poetischen Talentes und seiner Ursprünglichkeit gab Gottfried Keller in der Novellensammlung: ‚Die Leute von Seldwyla', in mehr als einem Betracht die gehaltreichste aller modernen Novellensammlungen. Obschon ihre Gestalten und Begebenheiten entschieden aus Schweizerboden erwachsen sind und ein eigentümlich schweizerisches Gepräge tragen, so sind sie doch nicht realistisch im beschränkten Sinne des Wortes. Denn die freischöpferische Phantasie, welche sich über die kümmerliche Beobachtung erhebt, welche das innerste Wesen und den geheimsten Zusammenhang der menschlichen Dinge erkennt, und der echte Humor, haben an den Meisterstücken der ‚Leute von Seldwyla' den stärksten Anteil. Und die heimatliche Färbung, mit welcher der Dichter seine Gebilde leicht überhaucht, entfremdet uns die menschlich-wahren und reinen Züge nicht, die wir in ihnen überall wahrnehmen; es weht ein so warm dichterischer Hauch, ein so kräftiges, unbeirrtes Gefühl, echter Lebensgeist durch die ernsten, wie die heiteren Erfindungen hindurch, daß ein anderer, als der poetische Eindruck kaum an einigen Stellen aufkommen kann. Die wunderbare Mannigfaltigkeit, welche mit der Vorliebe Kellers für starke Gegensätze ebenso eng zusammenhängt, wie mit der ursprünglichen Lust des Dichters an allem Menschlichen, allem Leben, erfüllt uns mit dem echten epischen Behagen. Mit vollem Recht hat ein fein nachempfindender, poetischer Zeitgenosse Kellers (Paul Heyse) hervorgehoben,

daß der Dichter immer bereit sei, die vielfachen Lücken und Risse in der Weltordnung mit seinem Herzen auszufüllen. Die Unzulänglichkeit des Endlichen und Menschlichen beirrt den Erzähler nicht in dem Maße, wie die modernen Pessimisten, er hat ein selten klares Auge für das Schöne, Echte, Herzerfreuende, für den unverwüstlichen Kern des Edlen in der Brust der Bessergearteten. So hinterläßt selbst die tieftragische Meistererzählung ‚Romeo und Julie auf dem Dorfe' einen tief ergreifenden Eindruck, von dem dunkeln Hintergrunde der Glaubens- und Hoffnungslosigkeit hebt sich die Todestreue des unseligen jungen Paares leuchtend ab, dem die armselige Vergangenheit die Kraft des entsagenden Harrens geraubt, so erblüht aus dem Grauen der dunkel-abenteuerlichen Schicksale Dietegens und Küngolts in der Novelle ‚Dietegen' die reine Poesie eines starken, nur durch den Tod zu trennenden Liebesbundes, so erwächst in der halb humoristischen Novelle ‚Frau Regel Amrain und ihr Jüngster' aus dem einzigen Verhältnisse zwischen Mutter und Sohn ein selten tüchtiges Leben von schlichter Wahrheit, so entfaltet sich selbst aus dem tolllustigen Schwank in ‚Kleider machen Leute' ein überraschender Ernst liebevoller Opferfähigkeit und glückberechtigten Trotzes gegen das Urteil und Vorurteil der Welt. Wenn daneben andere Geschichten uns in den Alltag und seine Plattheit hinein versetzen, so besitzt der Dichter freien Humor genug, um den Eindruck des Beengenden, Beängstigenden in jenen des Belachenswerten zu wandeln, wie in den Novellen ‚Die drei gerechten Kammmacher', ‚Der Schmied seines Glückes', ‚Die mißbrauchten Liebesbriefe'. Von der Freiheit des Dichters, auch die bedenklichsten Seiten des Weltlebens darzustellen, macht Keller ausgiebigen Gebrauch, das Lüsterne und Gemeine liegt ihm so fern, wie jedem echten Dichter. Dem tollsten Übermute seines Behagens an Welt und Leben, dem freiesten Spiele seiner Phantasie entstammen die ‚Sieben Legenden', in denen er gewissen mittelalterlichen Erzählungen stark weltliche Motive unterlegt oder nach seiner Meinung die ursprünglich vorhanden gewesenen Motive wieder stärker hervorkehrt. Daß fromme Gemüter hieran Anstoß nehmen können, ja müssen, braucht kaum gesagt zu werden, daß aber auch diese Geschichten und gerade die gewagtesten derselben das Talent und das unbeirrte starke Lebensgefühl des Dichters bestätigen, wird keiner leugnen, der das Poetische in allen Hüllen zu erkennen vermag. — Einen minder kecken, da und dort sogar gedämpften Ton schlägt der Dichter in seinen ‚Züricher Novellen' an, in welchen ihm die reiche und eigentümliche Vergangenheit seiner Vaterstadt zum Hintergrunde dient. Auch die ‚Züricher Novellen' bekunden die Lebensfülle, den feinen und tiefen Blick des Poeten, die mächtige Gestaltungskraft, welche das Eigenartigste und Seltsamste zur überzeugenden Wahrheit zu erheben versteht. Ein eigentümlich mildes, gleichsam abendliches Licht ist es, was diese Novellen durchstrahlt. Mit der schöpferischen Originalität, die ihn auszeichnet, stellt Keller in ‚Hadlaub', ‚Der Landvogt von Greifensee', ‚Das Fähnlein der sieben Aufrechten' jedesmal Menschen hin, deren Charakter und Schicksal gerade nur unter den besonderen Bedingungen ihres Jahrhunderts reifen können und für deren Charakter und

Schicksal er seine Leser doch mit dem wärmsten und unmittelbarsten Anteil erfüllt. Die Poesie des Kontrastes, der starken, leidenschaftlichen Empfindung, der unser Poet in den ‚Leuten von Seldwyla' gehuldigt, fehlt auch in den ‚Züricher Novellen' nicht, aber sie duldet einen Zug heiterer Lebensweisheit und weltkundiger Behaglichkeit neben sich. In mehr als einer der Erzählungen lebt eine Resignation, welche sich von der Ergebung in den göttlichen Willen nur wenig mehr unterscheidet; die Geschichte der schönen Figura Leu im ‚Landvogt von Greifensee' könnte vom frömmsten Gemüt nicht edler aufgefaßt, nicht reiner und milder ausgedrückt werden, als von dem Dichter, in welchem die rein weltliche Empfindung überwiegt. Der Weise der ‚Züricher Novellen' schließt sich ‚Das Sinngedicht' an, ein Buch, in dem die Rahmenerzählung selbständige Bedeutung neben den eingeflochtenen Novellen beansprucht. Unverkennbar ist auch hier neben der ursprünglichen Kraft des Dichters jene feine Reflexion thätig, welche die Bezüge des Lebens nicht nur darzustellen, sondern auch nachzuweisen und ihre zum Teil wunderlichen Verzweigungen auszubeuten strebt. Niemals jedoch verläßt Keller das eigenste Gebiet der Poesie; in der kraftvollen Beschränkung, mit welcher er sich auf diesem behauptet, liegt ein Teil seiner besten Wirkungen; Kellers Novellen, wenigstens die bedeutendsten unter ihnen, werden noch genossen werden, wenn die Werke der Tendenzdichtung höchstens noch für den künftigen Kulturhistoriker Anziehungskraft ausüben können.

Grundverschieden von Kellers Weise, aber gleich ihm eine charakteristische Poetengestalt und ein geistvoller Lebensdarsteller, voll kräftiger Phantasie und künstlerischen Ernstes, zeigt sich Kellers Züricher Landsmann Konrad Ferdinand Meyer (geboren 1825). Wie Keller hat auch er sich als Lyriker, Epiker und Erzähler versucht, aber während der Dichter des ‚Grünen Heinrich' und der ‚Leute von Seldwyla' vorzugsweise aus der Gegenwart schöpft und seine ganze Stärke und Eigenart am hinreißendsten entfaltet, wenn er Stoffe und Gestalten dem Leben abgewinnt, das ihn unmittelbar umgiebt, ist K. F. Meyer erst ganz er selbst, wenn er den Boden der Geschichte betritt. Sein kleines episches Gedicht ‚Ulrich von Hutten', die Romane ‚Georg Jenatsch' und ‚König und Heiliger', namentlich aber die kleineren historischen Erzählungen (‚Das Amulet', ‚Gustav Adolfs Page', ‚Das Leiden eines Knaben', ‚Die Hochzeit des Mönches' u. a.) haben die sichere Zeichnung, sind in die leuchtenden Farben jener historischen Genrebilder getaucht, bei denen der Maler ebenso viele Freude am Kostüm, an der abweichenden Haltung und der Besonderheit gewisser Einzelheiten empfunden hat, als am wahren inneren Leben der Gestalten und Gesichter. Die fruchtbare Erfindungskraft Meyers lebt gleichsam erst auf, wenn er sich von der Gegenwart geschieden sieht. So wenig er daran denkt, uns für das Gewesene schlechthin zu gewinnen und so sicher sein Instinkt ist, wo die Menschen und Schicksale anderer Zeiten mit unserem geheimsten Empfinden verknüpft sind, so entschieden ist seine Vorliebe für historische Persönlichkeiten und historisches Kolorit. Dem Zuge einer Zeit folgend, welche das Neue um jeden Preis begehrt, auch wenn das Neue nicht eben das Gesunde, Herzerfrischende

sein sollte, entwickelt er eine große Kunst und Kraft der Detaillierung. Er setzt sich die schwierigsten Aufgaben, einige, in diesem Zusammenhange nie wiederkehrende Abenteuer, für welche die älteren Novellisten, plan und knapp erzählend, naiv Treu und Glauben gefordert hätten, seelisch zu ergründen und auszubeuten. Er streift damit oft hart an der Grenze hin, wo die löbliche Neigung des Poeten zum Ungemeinen, Seltenen, Raffinement wird und wo die Erfindungen des Dichters einer Zuthat von reflektierender Erläuterung bedürfen. Die Erzählungen Meyers sind zu diesem Endzweck zum Teil in eine andere Erzählung hineingestellt, der Dichter gewinnt damit die Möglichkeit, seine Erfindung an ihren schwierigsten Stellen von außen her zu beleuchten. Verdient dies Verfahren keinen Tadel, so hat es nach unserer Empfindung auch kein Lob in Anspruch zu nehmen, es erweist jedenfalls ein Übergewicht der bewußten Elemente des poetischen Schaffens über die unbewußten, naiven. Keinesfalls aber darf der Poet den später zu erwähnenden Vertretern einer specifisch gelehrten, archäologischen Poesie hinzugerechnet werden, denn nicht die Darlegung seiner Kenntnisse, sondern die Gestaltung poetischer Ideen liegt ihm, trotz aller Vorliebe für Kostüm und Kolorit, am Herzen.

Eine Gruppe von modernen Dichtern wurde um die Mitte der fünfziger Jahre durch die lebhafte Teilnahme König Maximilians II. von Bayern für deutsche Wissenschaft und deutsche Litteratur in München vereinigt. Das poetische Haupt dieser Gruppe war, wie bereits früher erwähnt worden ist, Emanuel Geibel, der auch als Zeugnis der Gemeinsamkeit 1861 ein ‚Münchener Dichterbuch' herausgab, einer der wenigen modernen Nachzügler der alten Musenalmanache, die sich bedeutenden poetischen Gehaltes rühmen konnten. Es waren zwar in ihrem innersten Kerne und in ihrer Lebensanschauung verschiedene Talente, die sich in München zusammenfanden, aber eine gewisse Übereinstimmung der Kunstrichtung, vor allem stärkere Betonung der poetischen Form, die Freude an der Form, die Neigung zur Bevorzugung des Schönen vor dem Charakteristischen, unterschied, wenigstens in ihren Anfängen und dauernd in einigen ihrer Hauptvertreter, diese Poetengruppe vom herrschenden Realismus. Von einer Münchener Dichterschule konnte hier viel weniger die Rede sein, als bei den Schwaben; die weitaus größte Zahl der um Emanuel Geibel vereinigten Talente waren Norddeutsche, kaum ein und der andere geborene Bayer schloß sich den Berufenen an. Der Geist Geibels oder besser der Geist einer größeren Vergangenheit ruhte insoweit auf den gemeinsamen Bestrebungen, als die Münchener vor der Unkunst, der rohen Flüchtigkeit und Gewissenlosigkeit der Massenbelletristik bewahrt blieben. Einer anderen Gefahr: sich in leblosen Formen zu versuchen und in bloßer Nachahmung älterer Dichter Stoffe zu gestalten, zu denen der eigene Bezug und in denen demzufolge das echte Leben fehlte, entgingen diese Poeten nicht völlig. Wohl war es nur eines der Kraft- und Schlagworte, die im litterarischen Tageskampfe hin- und herfliegen, wenn München als ein neues Alexandrien bezeichnet und die gesamte Poesie alexandrinisch gescholten ward. Jeder ernste

Blick auf die Entwicklung der hierher gehörigen Talente ergiebt erfreulichere Resultate. Ohne Zweifel wird auch von den Schöpfungen dieser Poetengruppe nur dasjenige die Gegenwart überdauern, was lebensvoll, warm und innerlich wahr ist. Soweit aber dies von den Dichtungen Bodenstedts, Heyses, Schacks, Linggs und anderer gilt, erfüllen eben diese Dichtungen auch jene andere Bedingung, ohne die es keine Dauer poetischer Werke giebt, die Reife und Reinheit der Formen.

Derjenige Dichter unter den Münchenern, welcher Geibel dem Alter nach zunächst stand, war Friedrich Bodenstedt aus Peine in Hannover (geboren 1819), welcher als Lyriker, namentlich durch seine ‚Lieder des Mirza Schaffy', ein Liebling großer Kreise ward. Die ursprüngliche poetische Natur Bodenstedts hatte durch einen längeren Aufenthalt des Dichters in Tiflis und Reisen im Orient eine besondere Richtung und Färbung erhalten, und wenn auch beim Erscheinen des obengenannten Liederbuches kein Kundiger darüber in Zweifel sein konnte, daß es sich hier um eigene Gedichte und weder um Übersetzungen, noch um Nachbildungen eines orientalischen Poeten handle, so hatte doch Bodenstedt offenbar gewisse Elemente der orientalischen Lyrik, die eigentümliche Mischung leidenschaftlichen Gefühles und beschaulichen Behagens sich angeeignet und mit dem heimatlichen Naturgefühl und einem leis durchdringenden Tone deutscher Innigkeit unlöslich verbunden. Der Formreiz, die Frische der Bilder und der Rhythmik, der Anhauch von Witz, die übermütige Lebenslust und Heiterkeit (‚Noch keiner starb in der Jugend, der bis zum Alter gezecht'), der musikalische Wohllaut der Mirza Schaffy-Gedichte zeichnet zum Teil auch die späteren lyrischen Sammlungen Bodenstedts aus, obschon das Element der Betrachtung allmählich ein Übergewicht erhielt und sich sogar ein gewisser Zug zur rednerischen Breite geltend machte, welcher der frischen Poetenjugend des Sängers völlig fremd gewesen war. Die gute Laune, mit welcher der Dichter in den Sammlungen ‚Aus dem Nachlaß Mirza Schaffys', ‚Einkehr und Heimkehr' die längst gelüftete Maske des orientalischen Weisen gelegentlich wieder vorband, die unverwüstliche Jugendlust in den Liedern und Sprüchen auch des alternden Poeten, die anschauliche Deutlichkeit seiner Gleichnisse und die reine Klarheit einer ihm durchaus eigenen Sprache geben indes auch seinen Spätlingswerken einen Abglanz des hellen, frohen Lichtes, das in den Liedern des Mirza Schaffy strahlt. Allem pfäffischen Wesen entschieden feindlich gestimmt und hierin von den orientalischen Dichtern ebenso wie von seinen deutschen Vorgängern, Goethe und Rückert, beeinflußt, wendet sich der Dichter in dem Sinne, der das ewig Unerforschliche fromm verehrt, auch gegen die pfäffische Unduldsamkeit des Unglaubens, der materialistischen Weltanschauung *). Dann

---

*)

Auch zu uns vom Abendlande
Kam die Kunde der Ergründung
Alles Lebens aus dem Brande
Der mechanischen Entzündung.

Hadschi Kiß, von langen Reisen
Heimgekehrt, sucht in der Schenke
Abends gründlich zu beweisen,
Wie der Stoff sich selber lenke.

steht ihm ein Ton geistreicher Schalkheit zu Gebote, dem schwer zu widerstehen ist, ein Ton, der die ernste Grundstimmung des Poeten zugleich bezeugt und sie im Augenblicke in Heiterkeit wandelt. Die spruchverwandten oder aus dem Kerne der Spruchweisheit erwachsenden und sich ausbreitenden Gedichte treten den zahlreichen, eigentlich sangbaren Liedern glücklich zur Seite. Über das Gebiet der Lyrik hinaus gelangen Bodenstedt einige kleinere poetische Erzählungen; das epische Gedicht ‚Ada die Lesghierin' leidet unter jener Bevorzugung der Schilderung, welche so viele Dichtungen der Gegenwart in ihrem poetischen Wert herabdrückt, statt den poetischen Wert zu steigern. In ‚König Autharis Brautfahrt' unternahm der Dichter den nicht uninteressanten Versuch, ein Stück deutscher Sage (aus dem Sagenkreis der Longobarden) lustspielartig zu gestalten. Wäre die Gewöhnung des Publikums, nur moderne Gestalten in der Komödie zu sehen, unter allen Umständen schwer zu besiegen gewesen, so zeigten sich auch die dramatische Verkörperung des poetischen Gedankens und die Charakteristik keineswegs stark genug, um den Versuch für einen glücklichen zu erklären. —

Stärkere Phantasie, entschiedenere Kraft der Gestaltung, ein Formtalent, welches in früher Jugend schon gereift war und sich der bedeutenden geistigen Entwickelung seines Trägers niemals versagte, eine reiche Bildung und feingeschulten Geschmack legte Paul Heyse aus Berlin (geb. 1830), der vielseitigste und fruchtbarste Dichter des Münchener Kreises, an den Tag. Heyse, in kunstgebildeten und kunstfrohen Kreisen aufgewachsen und von seinen frühen Erfolgen an ein Liebling desjenigen Publikums, welches noch Freude an der Anmut einer poetischen Erscheinung, an der seltenen Beherrschung der Sprache hatte, errang durch die unbeirrbare Sicherheit seines poetischen Instinktes, gelegentlich auch durch die stärkere Hervorkehrung eines sinnlichen Momentes, die Teilnahme auch solcher Lebenskreise, welche der Poesie im engeren Sinne feindselig oder kalt gegenüberstehen. Über seine Entwickelung leuchtete Jahrzehnte hindurch jene Glückssonne, die auch die Widerstrebenden in ihren Schein lockt. Da man in seinen Schöpfungen das Walten der träumerischen, unbewußten Fülle der Natur, der reinen Genußkraft unerschöpfter Sinne empfand, da man dem sicheren Blicke seines hellen Auges und der künstlerischen Lust an aller äußeren Schönheit, bis zur verborgensten Anmut der Bewegung, die lebendigste Wiedergabe gerade dessen verdankte, was die genießende Bildung von der Kunst

---

Sprach er: „Ohne Übertreibung
Sei die Lehre euch verkündet:
Wie durch zweier Hölzer Reibung
Plötzlich Feuer sich entzündet,

So entsteht auch das bewußte
Geistesleben nur durch Reibung,
Wie der Glutkern zu der Kruste
Kommt der Geist zur Einverleibung.

Denn im Stoff ist ew'ge Regung,
Selbst im dürrsten Wüstensande —
Diese wächst stets durch Bewegung
Und kommt endlich zu Verstande."

Klar ist mir des Stoffes Stärke
— Sprach ich — seit ich dich vernommen,
Aber du bist, wie ich merke,
Zu Verstand noch nicht gekommen.

am liebsten empfängt, so begleitete man anteilnehmend die Schöpfungen, welche mit den poetischen Erzählungen ‚Hermen' und den ersten Novellen Heyses begannen und noch jetzt nicht abgeschlossen sind. Die Jugend des Dichters stand bei allem selbständigen Drange seiner Natur und einer an reichen Eindrücken genährten, höchst regsamen Phantasie allzu sehr unter der Herrschaft einer Überlieferung, welche vorausbestimmten Lebensmomenten und Erscheinungen den poetischen Inhalt und die poetische Wirkung zusprach und sie anderen, zum Teil wichtigeren, geradezu absprach, und es ist kein geringes Verdienst des Poeten, daß er gerade diese Tradition siegreich überwand. Die Anfänge Heyses zeigten schon klar, daß das lyrisch-musikalische Element der Dichtung in seinem Talente gegen das plastisch-malerische Element zurücktrat, selbst der seelische Tiefblick, den er in seinen besten Werken bewährt, stammt aus der Anschauung, knüpft überall an die Anschauung an, und die Gefahr, die ihm von frühauf drohte, war die einer gewissen Schwelgerei in äußerer Lust und Schönheit, einer Art Gleichgültigkeit gegen jene Vorgänge und Gestalten des Lebens, die unter armer und kalter Außenseite die reichste und wärmste Poesie bergen. Der Dichter ging der Welt der Arbeit in dem Maße aus dem Wege, wie Gustav Freytag die Arbeit aufsuchte. Es ist ein Irrtum, daß er den Luxus, den Komfort, den Reichtum als solchen bewunderte (wie es zuweilen freilich den Anschein hatte), sondern er hat, da er die menschliche Natur in ihrer Unmittelbarkeit und Fülle sucht, eine instinktive Abneigung gegen jene Verkümmerung, welche oft aus den Lasten, Pflichten und Gewohnheiten des Alltages erwächst. Menschen aus den unteren Ständen, denen ihr Beruf die freie Entwickelung, den ungehemmten Kreislauf des Blutes und den vollen Schlag des Herzens gönnt, fesseln Heyses Teilnahme ebenso sehr, als die Glückbegünstigten, welche sich ihrem Lieben und Hassen, ihrem Verlangen nach Einsamkeit oder Welt ohne Hindernis überlassen können. Der poetische Grundzug Heyses ist der einer vollen Hingabe an alle schönen, anmutigen, vornehmen Erscheinungen, an denen das Leben noch immer reich ist und an deren größter Mehrzahl die Massen gleichgültig vorübergehen. In Gedichten, Novellen, Romanen und Dramen des Poeten kehrt dieser Zug wieder und bestimmt nicht nur den Gegensatz Heyses zum landläufigen Naturalismus und zur poetisierenden Trivialität, sondern hat den stärksten Einfluß auch auf die Art seiner Erfindung und Gestaltung. Die poetischen Grundmotive des Dichters — gleichviel ob episch oder dramatisch — entsprechen durchaus der Hingabe an die schöne Natur, die für Heyse ein und alles ist. In der Ausführung seiner größeren Werke hält sich Heyse nicht immer vom Weichlichen und Spielenden frei, weicht dem konventionell Poetischen nicht überall mit gleichem Glücke aus, verfällt gelegentlich selbst einer gewissen rednerischen Breite, trotzdem er im allgemeinen mit Goethe ein Todfeind von Wortschällen ist. Aber in der Anlage seiner größeren und kleineren Werke verrät sich jene echte Begabung, die Begebenheiten wie Menschen mit eigenem Auge schaut; in der Anlage ist er beinahe immer eigentümlich, ein hochpoetischer Gedanke liegt der größten Zahl seiner Werke zu Grunde

und die ursprüngliche, immer lebendige Poesie seiner Natur übt reichlich so viel Anziehungskraft, als die Formfreude, die leichte Beherrschung aller künstlerischen Mittel, welche so oft zu dem Vergleiche dieses Dichters mit einem Musiker wie Felix Mendelssohn-Bartholdi geführt hat. Heyses Gedichte haben als Selbstbekenntnisse, als formschöne Zeugnisse einer edlen, reinstrebenden Natur, als Urkunden der wachsenden Vertiefung, als Belege des Seelenschmerzes, der auch einer glückbegünstigten Natur im Erdenleben nicht erspart wird, als Zeugnisse aber auch, wie fest er mit seinem Fühlen und Bedürfen an der Erde haftet, wie fremd ihm jede Sehnsucht nach dem Ewigen und Unerforschlichen ist, einen hohen Wert. Schon eine kleine Zahl dieser Dichtungen würde ausreichen, die Weltanschauung kund zu thun, welche der Dichter in dem Romane ‚Die Kinder der Welt' dargelegt hat. Aber so echte und ergreifende lyrische Stimmungen in Heyses Gedichten leben, so darf er doch den eigentlichen, den volkstümlichen Lyrikern nicht hinzugerechnet werden. Seine wahre Eigenart entfaltet er erst, wenn zur Stimmung die Gestaltung hinzutritt, aus der Fabel und der Gestaltenzeichnung erwachsen ihm jene poetischen Kräfte, deren Zauber selbst die Widersacher seines Talentes berührt. Als das Gebiet, in dem er unbestritten herrscht, gilt die Novelle in Versen und in Prosa; im Zusammendrängen eines ganzen Lebens in den knappen Rahmen der kleinen, rasch verlaufenden Erzählung liegt für ihn und bei ihm ein besonderer Reiz, und sowohl die vorzüglichsten seiner poetischen Erzählungen: ‚Michelangelo', ‚Die Furie', ‚Die Hochzeitsreise an den Walchensee', ‚Der Salamander', als die besten Novellen in Prosa sind Meisterstücke, denen die echte Wärme inneren Lebens und der Adel der Form gleichmäßig die Dauer in der deutschen Litteratur sichern. Gleichviel, ob der Dichter, wie er meist thut, aus dem Leben der Gegenwart schöpft, ob er ausnahmsweise den Hintergrund einer anderen Zeit und fremdartiger Verhältnisse vorzieht, er stellt immer eine Seite der menschlichen Natur, ein Moment oder einen Konflikt des menschlichen Daseins dar, die allgültigen Gehalt und darum auch allgültige Wirkung haben. Mit der bestrickenden Kunst des Vortrages, die ihm aus dem Glauben an seine Stoffe und Gestalten frei erwächst, zieht er den Leser in die Begebenheiten und in die Grundstimmung seiner handelnden Menschen hinein; selbst bedenkliche Probleme und Gestalten kehren in seiner Darstellung eine Seite hervor, die ihnen ein tieferes Interesse, eine Herzensteilnahme der Leser zu teil werden läßt. Die Vorliebe des Dichters für Landschaft und Menschengestalten Italiens, des Südens überhaupt, entstammt nicht, wenigstens nicht allein, dem stark plastischen und malerischen Zuge seines Talentes, sondern vor allem dem Zutrauen desselben auf die ungebrochene, sinnlich starke Natur. Eine gute Anzahl von Heyses besten Novellen: ‚L'Arrabiata', ‚Am Tiberufer', ‚Die Einsamen', ‚Die Stickerin von Treviso', ‚Das Mädchen von Treppi', ‚Annina', ‚Andrea Delfin', ‚Die Witwe von Pisa', spielen auf italienischem Boden, haben zum Teil Voraussetzungen, die eben nur auf diesem Boden gedeihen. Indessen bedarf Heyse dieses Hintergrundes nicht, um die reinste und tiefste Wirkung seiner Novellen zu erreichen. ‚Der Weinhüter

von Meran', ‚Im Grafenschloß', ‚Grenzen der Menschheit', ‚Der letzte Centaur', ‚Die Reise nach dem Glück' sind überzeugende Proben von der Fähigkeit des Poeten, auch seinen unmittelbaren Umgebungen ein ergreifendes Stück Leben und Poesie abzugewinnen. Von den beiden großen Romanen Heyses: ‚Kinder der Welt' und ‚Im Paradiese' steht der erstgenannte, schon erwähnte, völlig unter der Herrschaft der modernsten Naturanschauung und der modernsten Philosophie. In Handlung, Gestalten und Reflexionen bekämpft der Dichter den Glauben, der ihm ein Wahn ist, und die Anmaßung den sittlichen Wert des Menschen nach seinem Verhältnis zum Jenseits zu messen. Dabei tritt er gegen seine Gewohnheit völlig auf den Boden der Tendenzdichtung hinüber, die ‚Kinder der Welt', die nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen, sind dennoch ganz gewiß, daß diejenigen irren und zumeist heucheln, welche den Kern des Glaubens in sich bewahren. Wenn der Roman nach der Seite der Idee schwere Bedenken erregen muß, so gehört er auch als Kunstwerk zu den mindest gelungenen Schöpfungen Heyses. Wohl enthält auch er eine Reihe echt poetischer Momente, aber in Aufbau, Charakteristik, Stimmung waltet ein Element unpoetischer Härte, weht uns die Kälte einer hart an den Pessimismus streifenden Reflexion und trostlosen Resignation an, welche menschliches Empfinden und Wollen von der Mischung und den Wallungen des Blutes abhängig macht, weht ein Hauch, unter dem man fühlt, wie wenig wohl dem Schöpfer dieser Vorgänge und Gestalten bei ihnen zu Mute gewesen ist. Ein ganz anderer, frischerer Geist ergreift uns aus dem bunten Leben des Münchener Künstlerromans ‚Im Paradiese' heraus, einer Lebensschilderung, bei welcher der freudige Anteil des Dichters den gleichen des Lesers weckt und dem letzteren über die Bedenken, die gerade die Hauptgestalten einflößen müssen, rasch hinweghilft. Das alte Vorrecht des Dichters, jene Seite der menschlichen Dinge darstellend zu enthüllen, die, vom Standpunkte der gesellschaftlichen Gewohnheit, der bürgerlichen Moral und sogar einer höheren ethischen Betrachtung aus, leicht übersehen wird, hat Heyse hier voll in Anspruch genommen; die Luft, welche den Roman durchweht, hat eine entschiedene Verwandtschaft mit jener, in welcher ‚Wilhelm Meister' gediehen ist und doch kann von Nachahmung keine Rede sein.

Die zahlreichen dramatischen Dichtungen Heyses, von denen nur einige mit besonderem Glück die Bühne beschritten, teilen sich in solche, an denen der Dichter einen tieferen, subjektiven Anteil genommen, bei deren Gestaltung er einem Bedürfnis seiner innersten Natur genügt, und solche, zu denen ihn die Lust des Bildens, der Wetteifer mit vorhandenen Bühnenwerken und erprobten Bühnenwirkungen geführt hat. Unter den ersteren ist die Tragödie ‚Hadrian', nach unserem Empfinden das tiefste und ergreifendste aller dramatischen Werke Heyses, demnächst der gleichfalls tragische ‚Alcibiades' hervorzuheben. Unter den Schauspielen bleibt ‚Hans Lange' das gelungenste und kräftigste, von tüchtigem Leben und selbst von einem gesunden Humor durchtränkt, in der Gegenüberstellung des klugen pommerschen Bauern und des jungen Prinzen,

der in der Schule des Bauern zum Manne wird, von drastisch-volkstümlicher Wirkung, das ganze Stück in Aufbau, Durchführung und Sprache gleich frisch. Die Dramen ‚Elisabeth Charlotte' und ‚Colberg', das Lustspiel ‚Die Weiber von Schorndorf', die aus der gleichen Wurzel erwachsen sind, können sich doch nur in Einzelheiten mit ‚Hans Lange' messen. Unter den übrigen Dramen Heyses verdienen ‚Meleager' und ‚Die Sabinerinnen' den Namen interessanter Studien, in ‚Maria Moroni', ‚Die Göttin der Vernunft', ‚Das Recht des Stärkeren' und einigen kleineren Stücken ist das Motiv in der That mehr novellistisch, als dramatisch, die Menschenzeichnung, obschon über das Gewöhnliche erhoben, entbehrt des energischen Zuges der Charakteristik, aus dem bleibende Bühnengestalten erwachsen. Bei dem eigentümlichen Mißverhältnis des modernen Theaters zur dramatischen Produktion erscheint es durchaus unzulässig, diese oder irgend welche ernste Dichtungen nach ihren verschiednen theatralischen Schicksalen zu beurteilen. Aber auch die liebevollste Nachempfindung des wahrhaft Poetischen, wahrhaft Lebendigen in Heyses Dramen, kann sich dem Eindrucke nicht entziehen, daß der Poet nicht in allen Fällen aus jener inneren Notwendigkeit heraus oder mit jener frischen Unmittelbarkeit geschaffen hat, welche seinem ‚Hadrian' und seinem ‚Hans Lange' einen bleibenden Platz in der Litteratur verheißen.

Zu Heyse in einem gewissen Bezug standen und stehen ein jüngerer und ein älterer Dichter des Münchener Kreises. Adolf Wilbrandt aus Rostock (geb. 1837) bewährte in dramatischen Dichtungen, Romanen und Novellen eine lebendige Phantasie, sinnliche Ausdruckskraft und in den kleineren Produktionen jenen künstlerischen Feinsinn, der das gemeinsame Kennzeichen der Münchener war. In Wilbrandts lyrischen Gedichten und Novellen pulst eigenes Leben, als Dramatiker dichtete er eine Reihe von Trauerspielen und Schauspielen, von denen ‚Kriemhild' einen Stoff der deutschen Sage, ‚Der Graf von Hammerstein' einen gleichfalls an die Volkssage anklingenden und derselben mannigfach verwandten Stoff für die Bühne zu gestalten strebte. Drei Tragödieen mit dem Hintergrunde römischer Geschichte: ‚Gaius Gracchus, der Volkstribun', ‚Arria und Messalina' und ‚Nero', entsprangen einer Zeitstimmung, welche in den wilden Parteikämpfen der letzten Tage der römischen Republik, sowie in den ungeheuerlichen Sittenzuständen der römischen Kaiserzeit ein Leben erblickt, das mit der Gegenwart nur allzuviel Verwandtschaft aufweist. Unter den Lustspielen Wilbrandts zeichnen sich ‚Die Maler' durch lebendige Frische und einen glücklichen Humor aus, welche in einigen anderen Lustspielen leider nicht in gleichem Maße wiederkehren.

Aus einer reichen, vielseitig angeregten Phantasie, einer lebendigen Nachempfindung großer poetischer Muster und der selten gewordenen Hingabe an den Zauber der poetischen Form erwuchsen die epischen und dramatischen Gedichte des Grafen Adolf Friedrich von Schack aus Brusewitz bei Schwerin (geb. 1815), der sich, nach bewegten, eindrucksreichen Wanderjahren in Ost und West, dauernd in München niedergelassen und den Münchener Dichtern angeschlossen hatte. Schacks poetische Erzählungen, seine größeren epischen

Dichtungen, seine Tragödieen und politisch-satirischen Komödieen bekunden einen idealen Sinn und einen hohen Grad der Kunstbildung, aber es fehlt ihnen jene Wärme und Stärke des eigenen Lebens, durch welche der ergriffene Stoff erst völlig zum Eigentum des Dichters, zum Spiegel seiner inneren Welt wird. Auch der objektivste Poet kann dieses inneren Umschmelzungsprozesses nicht entraten und in seinen gediegensten Dichtungen: einzelnen poetischen Erzählungen, dem Romane in Versen: ‚Durch alle Wetter', in der größeren poetischen Erzählung aus Althellas: ‚Die Plejaden', läßt ihn der Dichter auch nicht vermissen. Aber die Beweglichkeit seiner Phantasie, die Befreundung mit Dichtern des Auslandes, deren einige er als poetischer und geschmackvoller Übersetzer spanischer Dramen und vor allem als Übersetzer des großen Epos des Persers Firdusi für die deutsche Litteratur gewonnen, eine überwiegende Vers- und Sprachvirtuosität (die freilich höchst vorteilhaft gegen die schlottrige Unkunst der zeitgemäßen Prosaisten absticht) bewirken, daß die Subjektivität des Dichters aus seinen Erfindungen nicht entschieden genug herausleuchtet. Es genügt nicht, daß der Dichter die Welt sehe und erkenne, er muß seine Hörer und Leser zwingen können, mit seinen — des Dichters — Augen die Welt zu sehen. Die große Dichtung Schacks ‚Nächte des Orients' ist ohne Frage ein gehalt- und gedankenreiches Werk, dem gleichsam nur jenes letzte Etwas fehlt, durch welches Dante oder Milton ihr inneres Erleben, ihre eigene Seele in die Seelen überleiten, welche ihnen überhaupt zu lauschen vermögen. Von den Tragödieen Schacks haben ‚Die Pisaner' und ‚Timandra' den stärksten dramatischen Zug, aber auch ihnen gebricht das Element, durch welches poetische Gestalten uns so vertraut werden, als Menschen, mit denen wir gelebt und gelitten haben.

Unter den wenigen Bayern, welche sich der Münchener Poetengruppe anschlossen, ragte nach Ursprünglichkeit der Begabung und Größe des Strebens Hermann Lingg aus Lindau (geb. 1820) hervor. Von Emanuel Geibel gleichsam entdeckt und in die Litteratur eingeführt, nachdem er lange in einsamer Zurückgezogenheit seinen poetischen Arbeiten gelebt, erregte Lingg die Teilnahme kleiner kunstsinniger Kreise durch sein umfangreiches episches Gedicht ‚Die Völkerwanderung'. Gewiß war es ein großer Gedanke, aus den ungeheuren Ereignissen der großen Weltumwälzung zu schöpfen, in der das Altertum versank, welcher das Mittelalter entstieg und der Poet vermochte an poetische Traditionen aller Art anzuknüpfen und doch ein Eigenes zu geben, wenn es ihm gelang, eine Handlung zu erfinden und auszugestalten, welche das Wesen des ungeheueren weltgeschichtlichen Vorganges in sich zusammenfaßte, tausend andere Handlungen des Jahrhunderts der Zerstörung spiegelnd. Lingg entschloß sich statt dessen zu einer mächtigen Reimchronik, welche am Faden der Geschichte die vereinzelten Bilder aufreiht, die ihm bei Lesung aller Kunden von der Völkerwanderung aufstiegen. Die Heldin des Gedichtes ist die sinkende, erliegende Roma, deren gewaltiges Bild wieder und wieder aus den Wogen der Völkerflut auftaucht, das Antlitz immer todesschmerzlicher. Der Gesamteindruck aber, den das Gedicht unter diesen Umständen hinterläßt, ist der einer erhabenen

Vision, nicht mehr einer epischen Handlung. Und während in den guten, im Vollgefühl des ersten kühnen Wurfes geschaffenen Partieen der Völkerwanderung Lingg die sinnliche Bildkraft des echten Dichters, dem alles Anschauung und Gestalt wird, meist in hinreißender Weise an den Tag legt*), hinterlassen namentlich die späteren Gesänge oft den Eindruck des Gequälten und Gemachten, ja stellenweis der gereimten Prosa, was nicht ausbleiben kann, wenn der Dichter so ungeheuere Stoffmassen und ein ganzes Jahrhundert der Weltgeschichte in Poesie zu wandeln unternimmt. — Auch in den kleineren Gedichten Linggs waltet eine Phantasie, welche hauptsächlich von der Geschichte angeregt wird. Um die Bilder und Gestalten, welche seine Träume erfüllten, poetisch festzuhalten, schlägt Lingg bald den volkstümlich balladenhaften Ton (wie in ‚Der schwarze Tod', ‚Lepanto' und anderen Gedichten), bald den pathetisch rhetorischen an, drängt er oft wunderbar in wenigen Zeilen eine große Anschauung zusammen oder enthüllt den verborgenen poetischen Kern eines Vorganges. Als Lyriker neigt er zu einer gewissen schmerzlichen Resignation, die überall da eintritt, wo das Leid und Weh des Daseins nicht durch gläubige Zuversicht gestillt wird. Im ganzen ist unverkennbar, daß die ursprüngliche Begabung Linggs durch einen gewissen Eklekticismus der Kunstbildung, die Vorliebe für fremdartige Stoffe und gelegentlich durch jene Art der Betrachtung begrenzt wird, die nicht rein in Bild und Stimmung aufgeht. Der Zug seiner Natur oder vielmehr seiner Bildung zu den angedeuteten Stoffen macht sich auch in seinen dramatischen und novellistischen Versuchen, den Dramen ‚Die Walkyren', ‚Violante', ‚Macalda', ‚Clytia' und den ‚Byzantinischen Novellen' offenbar.

Gleichfalls bayerischen Ursprunges ist Hans Hopfen aus München (geb. 1835), dessen ‚Gedichte' einzelne wahrhaft aus den Tiefen der Seele kommende Klänge enthalten und insgesamt durch ihre Formschönheit einen hohen Rang unter den Gedichten einnehmen, über denen der Geist Platens schwebt. Neben der Neigung zum plastischen Ausdrucke, zumeist ernster und wehmütiger Stimmungen, besitzt Hopfen auch ein Element kräftiger Volkstümlichkeit, was

*) Eine gute Probe der poetischen Bildkraft Linggs: die Verkörperung des Hungers in dem Gesange ‚Die Goten an der Donau':

Und wandernd einst durch jene weiten Strecken
Erschien beim Lager des Nomadenstamms,
Gefolgt von Mäusen, Raupen und Heuschrecken,
Ein großer Hirt in einem grauen Wamms.
Er hatte nichts, den hagern Leib zu decken,
Als um sich her die Felle eines Lamms,
Die Mäus' und Raupen trieb er, immer suchend
Und drängend, geißelnd vor sich her und fluchend.

In seinen hohlen Blicken lag ein tiefer
Und ekelhafter Gram, ein grauer Bart
Hing lang und wirr vom abgedorrten Kiefer;
Um seine Schultern hing nach Jägerart
Ein Tierfell, doch zerfetzt, voll Ungeziefer
Und wie sein Scheitel grau und dünn behaart;
Um seine Lenden bei der Ledertasche
Hing, wie bei Pilgern eine Kürbisflasche.

Indem er Dorne zog aus seinen Füßen,
Und seine Herde rings die Flur zerfraß,
Sprach er zum Volk umher: „Ich soll euch grüßen,
Ich bin der Hunger, habt mich!" und er saß
Vor ihre Zelte hin. —

uns am entschiedensten in seinen Balladen entgegentritt, Balladen, unter denen das Prachtstück ‚Die Sendlinger Schlacht' an ein historisches Volkslied im besten Sinne des Wortes gemahnt. Die Kraft dieses Elementes belebt und trägt auch einige von Hopfens Prosaerzählungen, die besten derselben, die ‚Geschichten des Majors', versetzen uns allerdings in eine ganz andere Welt hinein. Auch der Pfälzer August Becker aus Klingenmünster (geb. 1828) ging aus dem Münchener Dichterkreise hervor. Er bewährte als Erzähler in größeren und kleineren Erfindungen lebendige Phantasie, einzelne seiner Novellen, wie ‚Die Pestjungfrau', ziehen durch ihre Frische und ihren volkstümlichen Vortragston an, in den größeren Romanen ‚Des Rabbi Vermächtnis' und ‚Das Johannisweib' macht sich ein allzu starker Zug nach dem Abenteuerlichen geltend. Am glücklichsten bethätigte Becker sein Talent in dem Gedichte ‚Jungfriedel, der Spielmann', eine mit prächtigen Liedern durchsetzte poetische Erzählung, der leider keine zweite gefolgt ist. —

Ungefähr um die gleiche Zeit, um welche Redwitz' ‚Amaranth' Modedichtung ward, fand ein studentisch fröhliches, lyrisch frisches Rhein-, Wein- und Wandermärchen ‚Waldmeisters Brautfahrt' wohlverdiente und im Gegensatze zu der tendenziösen Unerquicklichkeit der Amaranthdichtung sogar allzuenthusiastische Teilnahme. Der Dichter des jugendlich heiteren, vom Duft des Lenzes und des Weines durchhauchten kleinen Phantasiestückes, Otto Roquette aus Krotoschin in Posen (geb. 1824), gehörte in den folgenden Jahrzehnten zu den Poeten, welche in ununterbrochener Produktionslust die glückliche Beweglichkeit ihres Naturells, den leichten Fluß ihres sprachlichen Talentes erweisen. Doch gelang es ihm mit allen Anläufen, welche er im Drama, Roman, poetischer und Prosaerzählung nahm, nicht, die Wirkung von ‚Waldmeisters Brautfahrt' zu überbieten, worauf an sich nichts angekommen wäre, wenn nicht gerade dieser Fall zeigte, wie leicht das Publikum unserer (und wohl aller) Tage geneigt ist, an die poetischen Schöpfungen falsche Maßstäbe anzulegen. ‚Waldmeisters Brautfahrt', als ein in glücklicher Stunde empfangenes und rasch ausgestaltetes, wesentlich durch seinen lyrischen Zauber wirkendes Märchen, wies eine glückliche Vollendung auf, die bei größer angelegten, tiefer reichenden poetischen Schöpfungen nicht ohne weiteres wieder gewonnen werden konnte, aber unablässig gefordert ward. Unter Roquettes übrigen erzählenden Gedichten erscheint uns ‚Hans Heidekuckuck', ein lebendig frisches Bild aus dem alten Nürnberg und dem bunten, wechselvollen Volksleben der Reformationszeit, als das beste. Eine der Form nach dramatische Dichtung, bei welcher der Poet indes schwerlich an die reale Bühne gedacht hat, ist die phantasiereiche und in einzelnen Partieen wahrhaft poetisch belebte ‚Gevatter Tod'. Roquette schließt sich in diesem Gedichte an ein uraltes deutsches Märchen an, welches ohne Frage einen echten Lebenskern besitzt. Aus der Art seines Stoffes und aus einer mit den Jahren wachsenden Neigung des Dichters, nicht nur den Pfaden, sondern gleichsam den Fußstapfen der klassischen Dichter zu folgen, sind die An- und Nachklänge hervorgegangen, die bei ‚Gevatter Tod' an den Goetheschen Faust gemahnen.

Der Ideen- und Lebensgehalt beider Sagen leidet so wenig eine Vergleichung, als der Genius Goethes und die anmutige Begabung Roquettes; jedoch muß gesagt sein, daß die aufrichtige und warme Hingabe des modernen Poeten an Grundstimmung und Ideengehalt seines Stoffes die Bilder und Töne vielfach hervorgelockt und geradezu bedingt hat, durch welche ‚Gevatter Tod' als eine Faustnachahmung erscheint. In seinen eigentlich dramatischen Versuchen ergriff Roquette in ‚Jakob von Artevelde' und ‚Die Protestanten in Salzburg' ein paar sehr glückliche, kräftig volkstümliche Behandlung heischende Stoffe, eine Behandlung, der sein Talent Gestalten zu schaffen nicht gewachsen war, so daß die auf fremdartigeren Voraussetzungen beruhenden Tragödieen ‚König Sebastian' und ‚Der Feind im Hause' in der Ausführung vorzuziehen sind. Als Novellist gehört Roquette zu jener kleinen Gruppe, welche die Novelle in künstlerischer Weise, nicht als einen Ersatz für das Gedicht, was sie nie sein kann, aber als eine poetisch vollwertige und eigentümliche Form für die Darstellung eines eigentümlichen und in seiner Art einzigen Lebensvorganges behandeln. So finden sich unter seinen Prosaerzählungen einige, die nach Gehalt und Gestalt sicher bestimmt sind, die gegenwärtige Periode der Litteratur zu überdauern. —

Zu den Meistern der Novelle zählt vor allen ein Dichter des äußersten deutschen Nordens, eine tiefpoetische, wahrhaftige und keusche Natur, der Schleswig-Holsteiner Theodor Storm aus Husum (geb. 1817), dessen lyrische Gedichte Zeugnis von einem inneren Leben der edelsten und seltensten Art ablegen. Storm lebt als Lyriker Leid und Freud, Stimmung und Erhebung jener Lebensstunden, welche ein ganzes Dasein aufwiegen, in wenigen Gedichten von schlichter Wärme und Tiefe aus, für Glück und Schmerz findet er den ergreifendsten Ausdruck, das unvergeßlichste Bild. Heißes Herz, klare Stirn, heller Blick sprechen uns aus den schönsten dieser Gedichte an, selbst im höchsten Rausch des Liebeslebens und im tiefsten Weh der zertretenen patriotischen Empfindung bewahrt der Dichter die männlich edle Haltung. Ohne daß man den ganz und gar innerlichen und von den uralt ewigen Motiven der Lyrik erfüllten Storm je zu den politischen Dichtern im engeren Sinne rechnen wird, sind gerade seine Gedichte die lebendigste und poetisch schönste Mahnung an jene verhängnisvollsten Momente der neueren deutschen Geschichte, in denen man den holsteinischen Stamm dänischer Vergewaltigung preisgab. Damals ist Storm der poetische Herold der patriotischen Trauer, wie der unerschütterlichen Zuversicht auf einen besseren Tag gewesen und auch damals, in den bittersten und herbsten Augenblicken hat er die Weihe geläuterter Empfindung nicht missen lassen*). Rein und treu spiegeln die Lieder und Bilder des holsteinischen

*)

Und müßten wir nach diesen Tagen
Von Herd und Heimat bettelnd gehn,
Wir wollen's nicht zu laut beklagen,
Mag, was da muß, mit uns geschehn.

Und wenn wir hilfelos verderben,
Wo keiner unsre Schmerzen kennt,
Wir lassen unsern spätsten Erben
Ein treu besiegelt Testament.

Poeten die Eigenart seiner Heimat, des Landes, wie der ‚grauen Stadt am Meere', die ihn geboren und gewiegt, ein Hauch von Anmut, der bei so ausgeprägt nordischen Naturen, wie Theodor Storm eine ist, selten vorkömmt, dann aber um so anziehender wirkt, schwebt um die Schilderungen und Märchen, selbst um die humoristischen Einfälle unseres Poeten. Und die besten Eigenschaften des Lyrikers gehen auf den Erzähler Storm über. Im Sinne der Tagesneigung, welche Begebenheiten und Spannung um jeden Preis will und nur zu oft für Handlung hält, wenn der Frosch die Maus ans Bein bindet und mit ihr herumspringt, möchte man Bedenken tragen, den feinsinnigen Schilderer und seelisch tiefen Charakterzeichner überhaupt einen Erzähler zu nennen. Im Sinne einer tieferen Lebensanschauung und jener Poesie, die aus den verborgensten Quellen des Lebens schöpft, bleibt Storm ein eigentümlicher und anziehender Novellist. Das Hauptgewicht liegt bei ihm immer in der Darstellung jener Schicksalswendungen, die aus den Charakteren der Menschen und ihren unabänderlichen Beziehungen erwachsen, selten läßt er Abenteuer von außen her an seine Menschen herantreten. Ein idyllischer Zug heimatlicher Gewöhnung, in welcher alle diese Charaktere aufwachsen, hindert die Entfaltung eigener Phantasie und Leidenschaft nicht, die trotzige Selbständigkeit gerade dieser norddeutschen Naturen kommt uns in den Kämpfen und Konflikten, die rein innerlich verlaufen, ebenso deutlich zum Bewußtsein, als in jenen wenigen, die zu äußerlichen Katastrophen und dann meist zu einem tragischen Tode führen. In der Welt, auf deren Hintergrunde Storm seine Geschichten und Gestalten vorführt, giebt es Glück und Frieden nur, soweit warme und starke Herzen in Treue und Stille alle Anfechtungen überwinden, sobald eine einzige der dämonischen Mächte, die von uralters her dem reinen Glücke feindlich sind, in die Seele eines einzigen Mithandelnden Eingang gewinnt, bleibt die Nemesis nicht aus. Hier klingt die moderne Erzählungskunst eines ganz und gar der modernen Welt angehörigen Poeten mit der uralten Grundempfindung deutscher Dichtung zusammen, durch allen Wandel und Wechsel der Zeiten, der Bildung und der Kunstformen hat sich diese Grundstimmung lebendig und wirksam erhalten. In mehr als einer Stormschen Erzählung leben uralte

---

Denn kommen wird das frische Werde,
Das auch bei uns die Nacht besiegt,
Der Tag, wo diese deutsche Erde
Im Ring des großen Reiches liegt.

Ein Wehe nur und eine Schande
Wird bleiben, wenn die Nacht verschwand:
Daß in dem eignen Heimatlande
Der Feind die Bundeshelfer fand;

Daß uns von unsern eignen Brüdern
Der bittre Stoß zum Herzen drang,
Die einst mit deutschen Wiegenliedern
Die Mutter in den Schlummer sang,

Die einst von deutscher Frauen Munde
Der Liebe holden Laut getauscht,
Die in des Vaters Sterbestunde
Mit Schmerz auf deutsches Wort gelauscht.

Nicht viele sind's und leicht zu kennen —
O haltet ein! Ihr dürft sie nicht
Im Mitleid, noch im Zorne nennen,
Nicht in Geschichte, noch Gedicht.

Laßt sie, wenn frei die Herzen klopfen,
Verschollen und vergessen sein
Und mischet nicht die Wermutstropfen
In den bekränzten deutschen Wein!

Motive des deutschen Märchens und des Volksliedes ohne alle Absichtlichkeit in ganz modernen Lebensverhältnissen, im Schicksale von Gestalten auf, die alle Merkzeichen der heutigen Bildung und der uns umgebenden Zustände zeigen. Aus der Reihe der Stormschen Erzählungen leuchten durch ein solches echt poetisches Motiv oder durch die vollendete, dabei anspruchslose Kunst der Charakteristik und des Vortrages vor allen die Novellen: ‚Immensee', ‚Von jenseit des Meeres', ‚Späte Rosen', ‚Psyche', ‚Waldwinkel', ‚Pole Poppenspäler', ‚Viola tricolor', ‚Auf der Universität', ‚Aquis submersus' hervor. Aber auch kleinere Genrebilder ohne eigentliche Handlung, wie ‚Im Saal', ‚Im Sonnenschein', hinterlassen den Eindruck, daß ein Poet mit seinem ganzen Fühlen und Leben hinter ihnen steht. Storm hat natürlich, wie jeder einigermaßen hervorragende Dichter unserer Tage, Nachahmer erweckt und gefunden. Eine tiefere Teilnahme und ein lebendigeres Interesse unter jenen, die in seine Schule gegangen sind, beansprucht nur Storms Landsmann Wilhelm Jensen aus Heiligenhafen in Holstein (geb. 1837). Jensen steht gleichsam mit einem Fuße in der Erzählungsweise Storms und verleugnet es nicht, daß er aus gleichen Stammes- und Lebensverhältnissen hervorgewachsen ist, aber seine überregsame Phantasie strebte über diesen Boden weit hinaus. Eine leidenschaftliche und beinahe wilde Lust an den bunten und wechselnden Erscheinungen der Vergangenheit und Gegenwart läßt Jensen von Stoff zu Stoff in Geschichte, Sage und Leben eilen, flößt ihm die Vorliebe für exotischen Hintergrund und für die Wiedergabe dunkler, unerquicklicher, aber eigentümlicher Zustände ein. Sie kontrastiert aufs wundersamste mit dem idyllischen Behagen, welches der Dichter in mehr als einem Gedichte und Lebensbilde, in welchem er aus der Tiefe heimatlicher Erinnerungen und glückseliger Jugendträume schöpft, an den Tag legt, kontrastiert mit dem feinen Verständnisse, das er für innerlich wahrhaftige und geläuterte Naturen erweist. Kaum ein zweiter unter den echten Poeten dieser Periode zeigt sich so stark von den kranken Elementen der Zeit beeinflußt, dem Drange der Ausbreitung und des Neuerwerbes, ehe das Alte gesichert ist, der Neigung zu skizzenhafter Andeutung seiner poetischen Erfindungen, Gestalten und Stimmungen, der pessimistischen Verdüsterung, welche mit den Eindrücken der eigenen Zeit zusammenhängt, aber aus den Blättern der Geschichte, über welche die Augen Jensens sehnend und fragend hinirren, Nahrung empfängt. Und doch wirken so viel wahrhafte Kraft der Erfindung und der Gestaltung, so viel warmes Gefühl, lebendige Anschauung in der Überfülle dieser ungleichen Produktionen, daß Jensen vor der Verwechselung mit den zahlreichen pessimistischen Modebelletristen hinreichend geschützt ist. Kein Zweifel, daß schon eine folgende Generation starke Sichtungen der künstlerisch ausgestalteten Werke des Poeten von jenen vornehmen wird, in denen die wilde Rastlosigkeit der Phantasie den Gesamteindruck zerstört oder bei denen das Zeichen für die Sache gesetzt wird, kein Zweifel aber auch, daß selbst dann einige der Dichtungen, Erzählungen und Romane Jensens leben und gelten werden.

Unter den erfolgreichsten Dichtern der jüngsten Litteraturperiode nimmt

nach Eigenart der Begabung, Selbständigkeit der Empfindung und Anschauung Joseph Viktor Scheffel aus Karlsruhe (geb. 1826) einen hervorragenden Rang ein. Seine Erscheinung verdeutlicht den starken Einfluß, welchen die modernen wissenschaftlichen Bestrebungen mit ihren überreichen Resultaten auf die poetische Litteratur auszuüben vermögen. Von Haus aus ein Lyriker voll liebenswürdiger Naivität, voll feinen Natursinnes, ein phantasievoller Poet, der sich die Natur, durch welche er hindurchschritt, mit Gestalten bevölkerte, war Scheffel doch zugleich ein Mann der Wissenschaft, den es reizt, die Fülle seiner Kenntnisse poetisch einzukleiden, den Ton vergangener Zeiten und Dichter zu treffen und den natürlichen Humor, der ihm reicher quillt, als anderen Dichtern der Gegenwart, durch tausendfache Beziehungen und Anspielungen zu würzen. Namentlich in den studentischen heiteren Liedern seines ‚Gaudeamus' lag Veranlassung genug vor, die naturwissenschaftliche, historische und philologische Arbeit der Zeit parodistisch und fröhlich ironisch in das Trinklied und den gesellschaftlichen Scherz hereinzuziehen. Das komische Pathos vieler dieser Lieder entsprach durchaus der Stimmung einer übermütigen Jugend, welche die Bestrebungen, denen ihr Leben gewidmet ist, gelegentlich in der Beleuchtung des Spottes und des Schwankes erblicken mag und sich selbst parodiert, um andere parodieren zu dürfen. Indem also hier der Versuch gemacht wird, die massenhaften und spröden Elemente der modernen wissenschaftlichen Bildung durch Humor für die Poesie brauchbar und flüssig zu machen, sprudelt wenigstens ein frischer Quell über sie hin, der die schweren fortträgt, wenn er sie auch nicht löst. — Als ein Dichter, der aus dem Vollen gestaltet, den echt epischen Ton in Scherz und Ernst trifft, bewährt sich Scheffel schon in ein paar kleinen erzählenden Dichtungen des ‚Gaudeamus', vor allem aber in seinen beiden Hauptwerken: der epischen Dichtung ‚Der Trompeter von Säkkingen' und dem historischen Romane ‚Ekkehard'. In beiden verleugnet der Dichter den Reichtum seiner historisch-philologischen Bildung nicht, aber in der einen wie in der anderen walten die ursprüngliche unmittelbare Lust an Leben und Darstellung des Lebens, überwiegt eine echt poetische Hingabe an die einfachen Grundmotive der Handlung und ein erfrischender lyrischer Hauch, wie er nur aus den Tiefen einer wahren Dichterseele kommt. ‚Der Trompeter von Säkkingen' ist ein Stück Leben, dem die übermütige Jugendlaune des Dichters das Kostüm der Barockzeit übergeworfen hat und welches dennoch wie eine Schöpfung gesunder Romantik wirkt. Der Phantasiereichtum, die Gemütstiefe und der fröhliche Humor Scheffels paaren sich mit Wohlgefallen an dem Hintergrunde des siebzehnten Jahrhunderts. Hier giebt es keinen anderen, als den rein poetischen Zweck, alles, was arabeskenartig-phantastisch um das frische, echt epische Hauptbild spielt, erhöht lediglich den Reiz der Originalität. Wesentlich anders stellen sich die Dinge in Scheffels größter Dichtung, dem historischen Romane ‚Ekkehard', dar, einer Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert, welche in den Gauen am Bodensee, namentlich auf der Burg Hohentwiel und in den Klöstern von St. Gallen und Reichenau, spielt, und in welcher es der Dichter versucht und

erreicht, die Resultate seiner gelehrten Studien über die Vergangenheit dieser Landschaften in anschauliches, fesselndes Leben zu verwandeln. Die Schicksale des poetischen Mönches Ekkehard, an welchem die Herzogin Hadwig in Schwaben, die Witwe Herzog Burkhards, bei einem Besuch von St. Gallen ein plötzliches Wohlgefallen gefunden, auf dem Hohentwiel erlebt, wohin er als Lehrer des Lateinischen für die jugendliche Herzogin mit einer Handschrift des Virgilius berufen worden ist, bilden den roten Faden der trefflich erfundenen Geschichte, die ihrer Natur nach einen dramatischen oder einen Romanschluß im eigentlichen Sinne nicht haben kann. Der jugendliche Mönch, in welchem die priesterliche Reinheit und die Begeisterung der Jugendzeit des Glaubens dicht neben den Wallungen einer noch ungeprüften Natur und den weltlichen Regungen eines offenen Poetensinnes liegen, gerät der erhabenen Herrin gegenüber, deren Studien er leitet, bald in immer stärkere Versuchungen. Aus dem Lehrer wandelt er sich in den Berater, den Freund, in den geschickten Diener bei wachsender Kriegsgefahr, in einen schlachttüchtigen Kämpfer beim Überzug der Hunnen, und das Gerücht leiht ihm schon längst eine vertraute Stellung zur jungen Herzogin, ehe er selbst der Versuchung eines, des unrechten, Augenblickes unterliegt. Wenige Tage zuvor noch würde ihm die Herzogin viel und alles gewährt haben; nachdem er selbst mit der letzten Kraft des Pflichtgefühles den Brand in ihrer Seele gelöscht, schlägt die Flamme in der seinen empor. Von den ihn umlauernden Feinden in diesem Augenblicke überrascht, von der Herzogin verlassen und aufgegeben, entflieht er mit der Hilfe der vertrauten Kammerfrau der Herzogin, der Griechin Praxedis, aus dem Kerker des Hohentwiel und findet Unterkunft auf der Ebenalp am hohen Säntis, wo er im Wildkirchlein der Bergpfaffe der rauhen Sennen wird, in der großartigen Einsamkeit gesundet, und, um sich an einem tüchtigen Werk zu kräftigen, das Abenteuer von Walter und Hildgund dichtet. Danach nimmt er Abschied von der Ebenalp und wandert, sein Kloster und alle Schauplätze seiner jüngsten Erlebnisse hinter sich lassend, gen Norden, der Herzogin Hadwig sendet er als letzten Gruß mit einem Pfeilschuß die Handschrift des Waltariliedes in ihren Burggarten.

Diese einfachen Grundzüge der Handlung sind durch eine poetisch selten reiche Detaillierung in Fluß gebracht und belebt und obwohl sich der Poet, namentlich als Humorist, nicht versagt, zwischen seine Handlung dreinzusprechen, so hinterläßt doch der Roman durchaus den Eindruck eines geschlossenen Kunstwerkes. Der Zweck, die schöne Landschaft im Hegau und am Bodensee in den denkwürdigen Anfängen ihrer Kultur darzustellen und die Schattengestalten, welche durch Mönchschroniken schreiten, zu vollem Leben zu erwecken, ist voll erreicht. Wenn man in strengstem Sinne diesen Zweck als einen außerpoetischen bezeichnen könnte, so ist Scheffel doch zu echter Poet, um nicht all sein Wissen, selbst wenn er es mit gelehrten Noten belegt, in Gestalt und Empfindung zu wandeln. Ein warmer Hauch von Heimatsliebe und Heimatsfreude durchdringt den Roman, schmeidigt alle Sprödigkeit des Stoffes, hilft die bloß schildernden Partieen der Dichtung überwinden und verleiht bis zum Schlusse dem Ganzen

eine einheitliche Stimmung. Alle Gestalten lassen die menschlichen Proportionen unter dem Mönchshabit und in der ältesten ritterlichen Tracht erkennen, die bleibende, in allen Zeitaltern gleiche Natur und Empfindung überwiegt bei weitem die zufällige, mit den Vorstellungen des Zeitalters zusammenhängende. Die volle Meisterschaft Scheffels bewährt sich namentlich in der Art, wie diese ewig menschlichen Regungen durch alle Spalten der Zeitsitte und der geistigen Anschauungen des zehnten Jahrhunderts hervorquellen, hervorbrechen. Wenn also Scheffels ‚Ekkehard' der Anlaß einer langen und unerfreulichen Reihe von Romanen ward, deren ausgesprochener Zweck nur die belletristische Verarbeitung wissenschaftlichen Materials, die Einführung in dunkle Zeiten und fremdartige Sittenzustände ist, so darf ‚Ekkehard' doch keineswegs das Ur- und Vorbild dieser Romane geheißen werden." Der schöpferische Dichter kann manches wagen und vieles beleben, was dem Nachahmer nicht glückt. Dies beweisen selbst noch solche Produktionen Scheffels, an denen die Reflexion, das Studium so viel Anteil haben, als die unmittelbare Phantasie und die frische Empfindung des Dichters. Dahin gehören ‚Frau Aventiure', Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit, und die kleine Erzählung ‚Juniperus, Geschichte eines Kreuzfahrers', Werke, in denen die Absicht des Dichters und gewisse Einzelheiten entschieden über die Grenzen des Dichtungsgebietes hinausgehen, während die echte gestaltende Kraft und das lebhafte Kunstgefühl Scheffels ihn doch verhindern, der gelehrten archäologischen Poesie völlig anheimzufallen. Unter den Nachfolgern Scheffels begegnen wir dem Poeten eines neuen ‚Till Eulenspiegel', der Gedichte: ‚Der Rattenfänger von Hameln', ‚Der wilde Jäger', ‚Tannhäuser, ein Minnegesang', des Liederbuches ‚Singuf': Julius Wolff aus Quedlinburg (geb. 1834), Gedichte, die sämtlich, neben frischen und erfreulichen Zügen, eine gemachte und künstliche Mittelalterlichkeit zur Schau tragen, an welcher der Freund unserer großen mittelalterlichen Dichtung wenig Freude gewinnen kann. Der Ton und Stil dieser Gedichte erinnert oft nur zu sehr an das, was Architekten und Vertreter der Gewerbekunst echt und stilgerecht nennen; es ist Schade, daß jenes wirkliche Talent, was sich namentlich in den ersten frischesten Darbietungen Wolffs kundgab, mit einer ungesunden, modischen und aller Voraussicht nach rasch vergänglichen Richtung verquickt ward. — Gleichfalls zu Scheffels Schule gehörig, aber selbständiger und eigenartiger als die meisten seiner Genossen, erscheint Ludwig Laistner aus Eßlingen (geb. 1845), welcher in der Sammlung ‚Golias' mittelalterliche Studentenlieder frei übertrug und nachdichtete und in kleineren poetischen und prosaischen Erzählungen einen glücklichen Instinkt dafür bewährte, was uns in ‚Novellen aus alter Zeit' noch wahrhaft fesseln und erfreuen kann.

Eine Natur, welche durch die Richtung ihrer Phantasie, die Neigung, sich an die sagenhaften und schwankhaften Überlieferungen älterer Zeit anzulehnen, sich gelegentlich in die Tracht des fahrenden Schülers und Spielmannes zu hüllen, den ebengenannten Poeten nahe steht, übrigens in ihrer Frische, Leichtigkeit, in dem echt volkstümlichen Ton ihrer lyrischen Gedichte und Erzählungen

durchaus auf eigenen Füßen steht, bewährt Rudolf Baumbach aus Kranichfeld in Thüringen (geb. 1841), dessen ‚Lieder eines fahrenden Gesellen' und ‚Spielmannslieder' oft in der glücklichsten Weise den Übermut, die Wander- und Schenkenlust alter Lieder erneuern, ohne diese Lieder selbst ängstlich nachzuahmen. Auch in seinen ‚Schwänken' und ‚Sommermärchen' entfaltet Baumbach ein ungemeines Talent der lebendigen Wiedergabe vergessener, aber immer wirksamer, volkstümlicher Überlieferungen, mit der er eigene Erfindung so geschickt mischt, daß der Übergang aus einem ins andere nicht sichtbar ist und die alten Schwänke, Schelmenstücke und Märchen ihm völlig zu eigen werden. Einen ernsteren, poetisch nicht minder reizvollen Ton schlägt er in dem prächtigen kleinen erzählenden Gedichte ‚Frau Holde' an, das als ein frisches und anspruchsloses Phantasiestück aus der thüringischen Heimat des Dichters sicher seinen Platz unter den bleibenden Schöpfungen unserer Tage weit eher erhalten wird, als ganze Reihen von erkünstelten Werken, ohne wahrhafte Lebenswärme.

In dem Maße, in welchem sich ein so frisches Talent wie Baumbach, trotz einzelner mittelalterlicher Äußerlichkeiten, von der archäologischen Poesie entfernt, nähert sich Robert Hamerling aus Kirchberg am Wald in Niederösterreich (geb. 1832) derselben. Die frühesten Dichtungen dieses phantasievollen und schwungreichen Poeten verrieten bereits eine national-österreichische Hinneigung zu glänzenden Beschreibungen, leuchtendem Kolorit; eine lodernde, die ersten Eindrücke und Traumvorstellungen wiedergebende, von Bild zu Bild eilende Phantasie überwog die Gemüts- wie die eigentliche Gestaltungskraft. Jugendlich und von den späteren Mängeln des Poeten verhältnismäßig noch frei zeigte sich das in stolzen Rhythmen dahin wogende ‚Schwanenlied der Romantik', in welchem er Deutschlands gedenkend, elegisch erhabene Klänge trifft*). Auch unter seinen kleineren lyrischen Gedichten finden sich einige, in denen der Dichter wehmütigen Träumen und stillen Entzückungen poetisch plastischen Ausdruck leiht. Der eigentliche Ruf Hamerlings aber gründete sich nicht auf diese Erstlinge seiner Poesie, sondern auf die epischen Dichtungen ‚Ahasver in Rom' und ‚Der König von Zion', unter denen die erstere die bedeutendere ist, sowie auf den Roman ‚Aspasia'. ‚Ahasver in Rom' ist eine

---

*) Ist dieser Zeiten Zwielicht — Morgendämmerung
Mit einem neuen Tage schwanger, der herrlich und jung
Über den harrenden Völkern beginne den stolzen Lauf:
Er gehe dir, o Heimat, er gehe dir am ersten auf.

Und kommt er als Bote des Dunkels und bricht die Nacht herein:
Auf deinen Bergen säume des letzten Tages Schein;
Die letzte aller Blumen, sie blühe auf deinem Ried,
In deinen Hainen flöte die Nachtigall ihr letztes Lied.

Die Perle des himmlischen Segens, die irdische Blüten netzt,
Von deinen Blüten, o Deutschland, wegtrockne sie zuletzt,
Zuletzt dir schwinde der Zeiten verglimmendes Abendrot, —
Du bist das Herz Europas, so lähme dich zuletzt der Tod.

Art epischer Vision, in das kaiserliche Rom der lust- und grauenerfüllten Tage Neros, tritt die Gestalt des ewigen Juden hinein, der Künstlertyrann, der das Leben ausschöpfen will, und der Verdammte, der den ersehnten Tod nicht finden kann, sind als drastische, wirksame Gegensätze einander gegenübergestellt. Aber der philosophische Gedanke des Gedichtes ertrinkt gleichsam in der farbigen, schillernden Flut üppiger Beschreibung, zu welcher der Stoff hier herausforderte; die ethische Tendenz des Gedichtes, welche in der Begegnung Neros mit den Christen versinnbildlicht werden soll, will wenig bedeuten gegenüber der Glut und Kraft, dem Behagen, mit welchem die Schenke Locustas, das Bacchanal Neros, der Mord Agrippinas und der Brand Roms geschildert sind. Schon bei Besprechung der Dramen Wilbrandts war jener Zeitstimmung zu gedenken, welche im Taumel und der Sittenlosigkeit der römischen Kaiserzeit den eigenen Taumel und die eigene Sittenlosigkeit wiederfindet, die in der entgötterten alten Welt die entgötterte Welt von heute gespiegelt sieht, diese Stimmung herrscht auch Hamerlings ‚Ahasver'. Eine ähnliche Mischung philosophierender Phantastik und farbenglänzender, sinnlicher Schilderung wirkt aus dem Gedichte ‚Der König von Zion'. Der kulturhistorische Roman des Dichters ‚Aspasia' verkörpert die Gegensätze des Schönen und des Wahren und Guten in den Gestalten der Aspasia und des Perikles einerseits, des Sokrates andererseits und zeugt von dem Ernste, mit welchem der Verfasser seine Aufgabe, die Leser in die griechische Welt der Perikleischen Periode einzuführen, ergriffen hat. In der Aufgabe selbst aber liegt ein Widerspruch, sie hindert den Poeten, seine Erfindung mit frei-poetischem, fortreißendem Zuge durchzuführen, sie zwingt ihn, seine Aufmerksamkeit auf eine Menge von Dingen zu richten, die in einem wahrhaft poetischen Werke Hintergrund sind, Hintergrund bleiben müssen und welche in dieser ‚Aspasia' nun breit in den Vordergrund treten. Übrigens erhebt sich der Roman nach Gehalt und Form immer noch hoch über die Masse der kulturhistorischen Bilder und Studien, die zur Bequemlichkeit des Publikums in Romanform gegossen wurden.

Neben Hamerling erregten noch zwei aus Österreich stammende Dichter der Gegenwart allgemeinere Teilnahme, Poeten allerdings, die sich ihrer Kunst und Lebensanschauung, wie ihrer Bildung nach von dem philologisch geschulten Dichter des ‚Ahasver in Rom' und der ‚Aspasia' wesentlich unterscheiden. Beide Dichter knüpfen an die Dorfgeschichte oder vielmehr an die Stimmung an, welche in der Gestaltung volkstümlicher Stoffe, der Bevorzugung kräftiger Gestalten aus jenen Schichten des Volkes, die der Natur noch nahe und innerhalb einer durch Jahrhunderte gefesteten Sitte stehen, ein besonderes Heil für die Kunst erblickt. Während der eine von ihnen hauptsächlich in dramatischer und nur nebenher in erzählender Form die Eindrücke, welche er, unmittelbar aus dem Leben erhalten, zu gestalten sucht, tritt der andere beinahe ausschließlich als Erzähler auf, als einer jener Erzähler jedoch, welche trotz des Gebrauches der Prosa nur selten die poetische Natur verleugnen. Ludwig Anzengruber aus Wien (geb. 1839) war und ist eines der

Talente, welche durch die Kraft und Wärme ihrer unmittelbaren Lebenswiedergabe einen tendenziösen Zug und gewisse Einwirkungen falscher Reflexion, falscher Effektrichtung siegreich überwinden. Wie frisch und wahrhaft gestaltend Anzengrubers Begabung ist, erweist sich am besten, wenn man seine aus dem österreichischen Volksleben geschöpften Dramen, theatralisch wirksam, ja manchmal ungesund effektvoll, wie sie sind, etwa mit den viel aufgeführten Schauspielen ‚Deborah' und ‚Der Sonnenwendhof' von S. H. Mosenthal aus Kassel (1821 — 1877) vergleicht. Während die Sensationsstücke des letztgenannten Theaterschriftstellers der Natur, der inneren Wahrheit entbehren und auf jene Sentimentalität des Publikums berechnet erscheinen, der einst Kotzebue seine Triumphe verdankte, bewahrte Anzengruber in seinen besten Stücken: ‚Der Meineidbauer', ‚Der Gewissenswurm', ‚Der ledige Hof', ein klares Auge für die Eigenart des Volkslebens, eine gesunde und unbestechliche Empfindung für den Gehalt der Charaktere, welche er aus diesem Leben schöpft, eine seltene Fähigkeit, den malerischen und Stimmungsreiz desselben für seine dramatischen Gebilde zu verwerten. Bei unzweifelhafter Neigung zum Grellen und Jähen, giebt Anzengruber doch seinen poetischen Erfindungen eine gute Grundlage, die Konflikte wachsen zumeist aus den Seelen schlichter Menschen heraus und obschon sich der Dichter dem Drange der Zeit, mit der poetischen irgend eine social-politische oder politische Absicht zu verbinden, selten ganz entzieht, so ist seine Freude an den Erscheinungen selbst so groß, daß zahlreiche seiner Gestalten und Situationen die Wirkung reiner Darstellung hinterlassen. In gewissen Schöpfungen freilich, so in dem Tendenzstück ‚Der Pfarrer von Kirchfeld' und in dem Schauspiele ‚Die Kreuzlnschreiber' schrumpft dieser Vorzug gewaltig zusammen, macht jener falschen Absichtlichkeit Platz, welche die Poesie in die Gefolgschaft der Zeitung und ihrer Bestrebungen bringt. Wohl ist die Grenze hier schwer zu ziehen und es bleibt eine dürftige und enge Auffassung, welche dem Dichter die Teilnahme an den großen Menschheits- oder Zeitkämpfen versagen möchte, auch ist gewiß, daß solche Versagung immer vergeblich bleiben wird. Aber dennoch giebt es eine Auffassung der Dinge, eine Art und einen Ton der Darstellung, welche nie poetisch werden und wirken können, und denen auch Anzengruber zu Zeiten anheimfällt. In seinen Erzählungen, die er als ‚Dorfgänge' und ‚Geschichten' vereinigt hat, zeigt sich die Doppelnatur und Doppelrichtung des Poeten gleichfalls. Auf der einen Seite senkt er den Blick in seelische Tiefen hinab und enthüllt als echter Poet Geheimnisse des Lebens, der Empfindung und Charakterbildung, auf der anderen vermag er sich der didaktischen, pädagogischen und politischen Elemente um so weniger zu erwehren, als der Kampf gegen die Herrschaft der Kirche und der kirchlichen Anschauungen, welcher ihm zur Lebensaufgabe geworden, ihn über die Linie des poetischen Empfindens und Lebens vielfach hinaustreibt. So enthalten die ‚Dorfgänge' einzelne echt poetische und zahlreiche wirksame und fesselnde Züge. Wenn aber Anzengruber ehrlich überzeugt ist, er führe niemand abseits des Lebens, jeden inmitten der breiten Straße desselben, vorbei an wildromantischen Gegenden,

an friedlichen Dörfern, reichen Städten und armen Ansiedlungen, an traurigen Einöden und lachenden Gefilden, erspare keinen Stein des Anstoßes, keine Rauheiten des Weges, keine Krümmung, nicht um zu ermüden, sondern um die Erkenntnis zu fördern, daß — ob nun mit leichter Mühe oder schwerer Arbeit — allen Wallern der Pfad gangbarer gemacht werden könne, so muß ihm zugerufen werden, daß der Dichter Anteil haben darf und soll an der Erhebung und Umbildung der Welt, daß sich aber sein Anteil von dem des Politikers und Publicisten, des Pädagogen und Philosophen wesentlich, scharf und unverrückbar unterscheiden muß. Ein großes und im innersten Kerne wahrhaftes Talent wie Anzengruber bringt uns zum Bewußtsein, daß die Rückfälle unserer Schriftsteller in die Tendenzirrtümer der jungdeutschen Periode noch keineswegs völlig überwunden sind.

Gleich Anzengruber ist auch der österreichische Erzähler P. K. Rosegger aus Alpl bei Krieglach in Obersteiermark (geb. 1843) ein Autodidakt und zwar ein Autodidakt von sehr eigentümlichem Gepräge. Die Eindrücke, aus denen sich die poetische Darstellung des ehemaligen Dorfschneiders nährt, stammen zum größeren Teil aus seiner Jugend und der Zeit seiner Wanderungen durch die Thäler und Einöden seiner Heimat. Natur und Menschen der Alpen sind ihm wie wenigen vertraut; die herzerfrischende Lebendigkeit und den kindlichen Sinn des Steirers hat er bewahrt, in seinen Erfindungen und Charakterschilderungen wagt er sich von dem vertrauten Boden selten hinweg, aber er bleibt bei der einfachen und nun gleichsam schon traditionell gewordenen Dorfgeschichte nicht stehen, sondern greift in phantasievoller Weise über dieselbe hinaus, wie es namentlich in zweien seiner Hauptwerke: ‚Die Schriften des Waldschulmeisters' und ‚Der Gottsucher', geschieht. Vor allen das letztere ist ein in seiner Weise hochbedeutsames Werk, ohne künstliche Mittelalterlichkeit stellt es die Schicksale einer Berglandschaft dar, die, im Mittelalter wegen eines Priestermordes dem schwersten Banne unterworfen, aus der Gemeinschaft der Menschen ausgestoßen wird. Die furchtbaren Wendungen und eigentümlichen Entwicklungen, die sich daran knüpfen, die rasche Entartung der Menschen, die an ihrem Gotte irre geworden sind und verzweifelnd nach einem, wenn noch so phantastischen Halt ihres Daseins suchen, sind mit großer Phantasie und warmem Leben dargestellt; insofern das Ganze nicht auf einer wirklich chronikalischen Überlieferung beruht, trägt es den Charakter eines Vorganges, welcher einer vergilbten Chronik entstammt und ist doch durch die glückliche Anschauung und die einfache Kraft Roseggers zu einer Handlung erhoben, an welcher wir vollen, leidenschaftlichen Anteil nehmen. ‚Der Gottsucher', wie einige seiner Novellen, erweisen, daß Rosegger die Kraft zur Darstellung der tragischen Konflikte und Erscheinungen des Lebens nicht fehlt, daß er sie aber nicht mit der Vorliebe sieht und sucht, wie Anzengruber, sondern eher die altpoetische Neigung hat, den lichten Seiten des Lebens nachzugehen, auch dem scheinbar armen, eintönigen Dasein Glanz abzugewinnen. Die größeren Erzählungen: ‚In der Einöde', ‚Heidepeters Gabriel', die ‚Geschichten aus Steiermark', ‚Geschichten aus den

Alpen', ‚Das Buch der Novellen', atmen den gleichen Geist unbefangener Hingabe an das Dasein, welches den Dichter von früh auf umgeben hatte und dem er eine unendliche Mannigfaltigkeit der Schicksale und Gestalten mit immer gleicher Frische der Empfindung abgewinnt. Der Naturdichter verrät sich da und dort in einzelnen ungeschickten Verbindungen des an sich vortrefflich Erfundenen und Durchgeführten, in gewissen Pausen, die beinahe wie ein hörbares Atemholen wirken, in der unvermeidlichen Einmischung sentenziöser Reflexionen, in den älteren Geschichten Roseggers wohl auch durch die Mischung skizzenhafter Schilderung, bloßer Beobachtung und wirklicher Erzählung. Dafür aber entschädigt der volle Zug lebendigster Anteilnahme an allem Geschauten, Gelebten und Geträumten. Wie einem echten Waldkinde fließen Rosegger Genuß des Augenblickes und Genuß der Erinnerung, Wirklichkeit und Traum zusammen, seine naive Zuversicht, daß alles, was er bringe, der Beachtung wert sei, täuscht ihn selten, da er die Kunst, den Leser mit seinen, des Dichters, Augen sehen, mit seinen, des Dichters, Ohren hören zu machen, in hohem Maße besitzt. Wer den Unterschied der festen Sicherheit, mit welcher Rosegger im Heimatboden wurzelt und zwischen der Art voll empfinden will, mit der andere Poeten flüchtig und gleichsam zufällig über eben diesen Boden hinstreifen, der vergleiche Roseggersche Geschichten mit Novellen von Albert Julius Schindler aus Wien, der als Julius von der Traun in einzelnen Erzählungen, oder mit solchen von A. Silberstein, welcher in seinen ‚Dorfschwalben' gleichfalls von dem poetischen Felde zu ernten versucht, welches Anzengruber und Rosegger entschieden besitzen. Von dem erstgenannten Poeten übrigens verdient eine größere Novelle anderen Gepräges: ‚Die Geschichte des Scharfrichters Rosenfeld und seines Paten', in der That unter den besten und markigsten Erzeugnissen der neueren deutschen Erzählungskunst genannt zu werden. Auch ein weibliches, Deutsch-Österreich angehöriges Talent, halb aus slavischem, halb aus deutschem Blute, aber ganz mit deutscher Bildung genährt, darf hier nicht ungenannt bleiben: Marie von Ebner Eschenbach, geborene Gräfin Dubsky, aus Zislawetz in Mähren (geb. 1830). Ihr gelang es zwar nicht, mit ihren dramatischen Jugenddichtungen auf der Bühne festen Fuß zu fassen, wohl aber die Novellenlitteratur um einige vortreffliche, lebenswarme, durch weibliche Feinheit der Beobachtung und frische, gelegentlich selbst echt humoristische Empfindung ausgezeichnete Erzählungen zu bereichern. Unter diesen Erzählungen verdienen ‚Die Freiherren von Gemperlein', ‚Bozena', die Geschichte einer Magd, ‚Lotti, die Uhrmacherin', ‚Jakob Szela' hervorgehoben zu werden, sämtlich Talentproben, welche in einer minder reichen Litteratur, als der deutschen, noch viel weiter hin wirken würden, als sie es vermocht haben. Marie Ebner Eschenbach besitzt entschieden ein eigenes poetisches Leben, während die meisten weiblichen Schriftstellerinnen nur Anempfundenes, Angelesenes zu reproduzieren wissen.

Der Zug zur archäologischen Poesie, erweckt und gesteigert durch die rühmlichen und resultatreichen Ergebnisse der Einzelforschung und Einzelarbeit auf historischem Gebiete, begünstigt durch falsch gerichteten Bildungseifer der

Gegenwart, drohte je länger je mehr, den Dichtern Gefahr. Wunderlich genug, daß man, die lebens- und seelenlose deutsche Gelehrtenpoesie des siebzehnten Jahrhunderts vor Augen, dennoch wieder so nahe an ähnliche Bestrebungen herantreten mochte. Schriftsteller und Publikum trieben und treiben sich wechselseitig in die Gefahr einer völligen Veräußerlichung der Dichtung hinein, welche mit allem Gelehrsamkeitsprunke in aller Poesie verbunden ist. In unserem besonderen Falle erscheint die Gefahr um so stärker, als die Grenzlinie zwischen der an sich vollberechtigten Aufnahme historischer Elemente in die poetische Litteratur und der Einmischung unbelebter, in Fleisch und Blut der Dichtung nicht verwandelter Stoffe sehr schwer zu ziehen ist und selbst bei den einzelnen Dichtern keineswegs haarscharf bestimmt werden kann. Die Übergänge sind unmerklich und auch der wirklich anschauende, gestaltungskräftige Dichter kann Schritt für Schritt in die Region hineingezogen werden, wo es keine unbefangene Gestaltung und kein unmittelbares poetisches Leben mehr giebt. An den poetischen Werken eines Dichters wie F e l i x D a h n z. B. läßt sich das sehr deutlich verfolgen. Von der Frische seiner älteren Balladen und epischen Bilder, vom Reiz jugendlicher Unbefangenheit in dem kleinen, noch von Rückert ausgezeichneten Epos ‚Harald und Theano', von der mächtigen und zum Teil dramatisch kräftigen Phantasie, welche namentlich die ersten Teile des Romanes ‚Ein Kampf um Rom' erfüllt, ein Roman, welcher den Untergang eines der edelsten germanischen Völker, der Ostgoten und ihres Reiches in Italien, in großen Zügen darstellt, ist ein weiter Weg zu jenen kleinen Romanen ‚Aus der Völkerwanderung' (‚Felicitas' ‚Bissula' ‚Gelimer'), die uns nur Wiederholungen und Abschwächungen dünken. Auch ‚Ein Kampf um Rom', obschon der Reihe der Stoffe angehörig, welche im Mittelalter die großen Epiker bevorzugten, ist von gewissen modernen und modischen Einzelheiten nicht frei, aber die Absicht bleibt immer die poetische und das weitschichtige Buch ist unverkennbar von der Freude des Dichters an der Belebung der großen, zumeist aus Procops Geschichte des Gotenkrieges geschöpften Begebenheiten getragen. Soweit die eigene Erfindung eintreten muß, bleibt sie hinter dem von der halb sagenhaften und eben darum poetischen Überlieferung Gegebenen nicht zurück, selbst die Mängel des Stils treten durch die lebhafte, frische Bewegung des Ganzen in den Hintergrund. Nicht das Gleiche läßt sich von den oben genannten Erzählungen rühmen. Und doch wie phantasievoll und mannigfaltig erscheinen selbst ‚Felicitas' und ‚Bissula' oder Dahns auf den Ton der altisländischen Poesie gestimmte Nordlandserzählungen, verglichen mit den zahllosen und unerquicklichen Werken der archäologischen Poesie, die im letzten Jahrzehnt entstanden und jeder wissenschaftlichen Specialität auch eine belletristische an die Seite zu setzen versuchten. Allerdings ist nichts gewisser, als daß diese gelehrte Modepoesie, die kaum noch Poesie geheißen werden darf, binnen ein, zwei Jahrzehnten so gut wie vergessen sein wird. Was zu fürchten bleibt, ist darum keineswegs die bleibende Geltung und die Nachahmung, welche von den einzelnen Schöpfungen dieser Art ausgehen kann, sondern vielmehr jener Niederschlag, den alle momentan erfolg-

reichen Werke sowohl in der Litteratur, als im Geschmack der Gebildeten hinterlassen. Wieviel dieser Niederschlag wenigstens bedeuten kann, läßt sich bei jedem Rückblick ermessen, den man auf die jungdeutsche Bewegung der neuesten Litteraturentwicklung wirft. Längst werden die Werke, welche damals eine neue Ära begründen sollten, nicht mehr gelesen, die meisten sind bis auf die Titel vergessen, niemand würde heute die Miß- und Zwitterbildungen ertragen, welche in den dreißiger Jahren als besonders genial und geistreich gepriesen wurden. Gleichwohl war im Verlauf unserer kurzen Darstellung mehr als einmal hervorzuheben, welche Nachwirkungen der halbpublicistischen Belletristik jener Tage noch in die Poesie der Gegenwart hereinspuken. So steht zu fürchten, daß auch die gelehrte Belletristik des Augenblickes, welche Ägypten und den Orient, Altrom und Althellas, Judäa, das kaiserliche Rom und Byzanz, das mittelalterliche Deutschland und den germanischen Norden heraufbeschwört, welche sich die Verbreitung von Kenntnissen angelegen sein läßt, die nur zu lücken- und launenhaft, zufällig und willkürlich erscheinen, um schätzbar zu sein, die mit Bewußtsein und Absicht den kulturhistorischen Gehalt ihrer Darbietungen vor dem poetischen betont, einen langen Nachhall in Zeiten hinein haben wird, in denen ihre Modewerke verschollen, ja in denen vielleicht jene Herrschaft des Romans gebrochen sein wird, unter welcher diese Modewerke vorzugsweise gediehen sind. Denn seit dem Ausgang der funfziger Jahre begann jene letzte Entwickelung der neueren Romanlitteratur, deren zusammenfassende Charakteristik, ja deren bloße Übersicht von eigentümlichen Schwierigkeiten begleitet ist. Die seitdem herrschende Überproduktion macht nicht nur die Wirkung auch des echten Talents auf die große Masse des Publikums immer mehr vom günstigen Zufall abhängig, sondern bedingt auch eine bemerkenswerte Vermischung des früher so scharfen Unterschiedes zwischen dem Poeten von wirklich schöpferischer poetischer Kraft und künstlerischem Streben und dem nachahmenden Unterhaltungsschriftsteller, dessen höchstes Ziel eine gewisse Fertigkeit und Gewandtheit ist, und dessen einziges ästhetisches Gesetz lautet: die Langeweile um jeden Preis zu meiden. Die beständige Zunahme der Romane und Novellen führte, wie gezeigt, zur Entstehung ganz neuer Gattungen. Der Zug zur ‚Specialität', aus der Wissenschaft fälschlich auf die Kunst übertragen, ruft eine ganze Reihe neuer Arten ins Leben, welche, einander in der Gunst des Publikums ablösend, sich meist zu Ausartungen gestalten. Dabei ist der Abstand zwischen einzelnen besten Schöpfungen von vornehmem Gepräge und den letzten niedersten Ausläufern der verschiedenen Modegattungen noch immer ein ungeheurer, und läßt auch gebildete und ernste Sorgende der Litteratur die verhängnisvolle ‚Ausgleichung', welche in der Mitte eingetreten ist, übersehen. Zu den allgemeineren Ursachen, welche die Minderung des ästhetischen Durchschnittswertes der neueren Romandichtung veranlassen, gesellen sich die eigentümlichen Wirkungen eines Raffinements, welches nach neuen Anziehungsmitteln und nach Momenten trachtet, auf die sich ein besonderer Anspruch gründen läßt. Denn in dem ungeheuren Konkurrenzstrom handelt es sich meist

weniger darum, durch größeren inneren Wert, durch stärkeres Leben oder höhere Eigentümlichkeit der Darstellung zu siegen, als mit irgend einem unerhörten, scheinbar Neuen die öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Zu der Thatsache, daß nach allen Seiten hin experimentiert wird, um der erzählenden Prosa neue Stoffe zuzuführen, und neue Wirkungen zu gewinnen, trägt natürlich die ausschließliche Bevorzugung des Romans mächtig bei. Dichter und Schriftsteller, deren eigentliches und eigenstes Talent sie auf andere Felder der Poesie weist, werden gleichsam zur Novellistik gedrängt und helfen die ästhetische Wirrnis mehren, welche hier eingerissen ist, und in der es zu Zeiten völlig vergessen ist, daß der Roman im höheren Sinn ein Weltbild sein soll. Dem archäologischen oder philologischen historischen Roman traten der biographische, der ethnographische (oder exotische) Roman zur Seite. Die Wertschätzung auch dieser Gattungen geht aus dem uralten Mißverständnis hervor, daß in der Poesie irgend etwas anderes höher zu schätzen sei, als das Poetische. Den biographischen Roman wollte man mit Kunst und Litteraturgeschichte in sehr wohlfeiler Weise volkstümlich und schmackhaft machen, es war nur ein glücklicher Zufall, daß kein eigentliches Talent, kein einigermaßen leistungsfähiger Schriftsteller auf diesen Abweg geriet. Die Teilnahme, welche die biographischen Romane erregten, zu denen Schiller und Goethe, Herder und Lessing, Beethoven, Mozart, Bach, Alexander von Humboldt und zahlreiche andere Modell stehen mußten, war daher eine kurz vorübergehende. Vom unvermeidlichen Rückschlag der Bewunderung wurden dann auch solche Werke getroffen, welche keine romanhaften Biographieen, keine belletristisch aufgeputzten Lebensbilder, sondern poetische Erfindungen, Arbeiten waren, die den Grundsätzen einer ehrlichen Erfassung und poetischen Durchdringung des Stoffs treu blieben, wie ‚Schillers Heimatjahre' von H e r m a n n K u r z aus Reutlingen (1813—1873), einem schwäbischen Poeten, der auch in lyrischen Dichtungen und einigen lebensvollen klaren und liebenswürdigen Erzählungen sein Talent erwies.

Der ethnographische oder exotische Roman, der wie all diese Mißbildungen um der Neuheit des Stoffes, um der besonderen Reizungen willen, welche er dem ewigen Unterhaltungshunger der Leserwelt zu bieten hatte, zur großen Ausbreitung und Geltung gelangte, durfte sich auf einen wahrhaft und glänzend befähigten Urheber wie Charles Sealsfield berufen. Die Lust an fremden Verhältnissen, jene Neugier der still an die Scholle Gebannten, welcher bereits so viele Gattungen von Romanen entsprochen hatten, rief die unzähligen in Amerika und Australien spielenden Romane hervor, die mit der Schilderung halbcivilisierter und ganz wilder Zustände auch wieder Raum für die Häufung des Abenteuers gewannen. In dem Maße, als die Verfasser dieser Romane die geschilderten Zustände aus eigener Anschauung kannten, was z. B. bei dem unermüdlichen Weltfahrer, Jäger und Erzähler F r i e d r i c h G e r s t ä c k e r aus Hamburg (1816—1872) der Fall war, um so stoffreicher, in gewissem Sinn anschaulicher und, wenn man will, lesbarer konnten diese Romane sein, ohne daß damit für ihren bleibenden poetischen Wert die geringste Bürg-

schaft gegeben und gewonnen ward. Der Vergleich mit den Ritter- und Räuberromanen, an denen sich frühere Geschlechter gelabt, und die Behauptung, daß in der eingetretenen Bevorzugung der Prairie-, Urwälder- und Blockhaus-romane ein gewaltiger Fortschritt liege, standen beide auf schwachen Füßen. Wohl wird es niemand beifallen, die besseren Romane dieser Art mit Rinaldo Rinaldini und Spieß' Löwenrittern auf eine Linie zu stellen. Wenn in der That dasselbe Publikum, welches einst bei Vulpius, Spieß und Cramer geschwelgt, zu Gerstäcker, Bibra und ihren Nachfahren emporgehoben ist oder sich gar an den frischen Nordlandsschilderungen eines Theodor Mügge in ‚Afraja' oder ‚Erich Randal' zu erfreuen vermag, so hätte hier eine Steigerung der Ansprüche und bessere Bildung des Geschmacks stattgehabt. Viel gewisser als dies dünkt uns leider, daß ein großer Teil jener Leser, welche sonst nie einen Ritter- oder Räuberroman zur Hand genommen und den Anspruch auf poetischen Gehalt auch bei ihrer Unterhaltung nicht aufgegeben hatten, inzwischen begnügsamer und oberflächlicher geworden sind und sich an den ethnographischen Romanen mit dem Wohlgefühl laben, dabei allerhand Kenntnisse von Land und Leuten aufzulesen. Die falsche Schätzung der außerpoetischen und unpoetischen Elemente, welche in die Litteratur hereingezogen worden sind, führt zur falschen Schätzung auch des Wertes der einzelnen Gattungen.

Selbst aus der politischen Neugestaltung Deutschlands, der Wiederherstellung des Reiches nach den ruhmreichen Siegen der Kriegsjahre von 1870 zu 1871 sind Auffassungen des Romans und Romanproduktionen erwachsen, welche der Litteratur nur mäßigen Gewinn versprechen. Auf ganz natürlichem Wege hatte die deutsch-preußische Hauptstadt Berlin eine steigende Bedeutung als Herd großen Lebens und als Mittelpunkt großer Interessen erlangt, ihrer Erhebung zur Reichshauptstadt und Kaiserstadt folgte nicht nur eine ungeheure Vermehrung ihrer Bevölkerung, sondern auch ein gewaltiger Aufschwung aller Thätigkeit, des materiellen Reichtums neben dem allerdings das sociale Elend in erschreckender Progression anwuchs, des Unternehmungsgeistes und einer fast fieberhaften Strebsamkeit. Ohne Widerrede mußte ein so riesiger Kern mannigfaltigen Lebens die stärkste Anziehungskraft auch für die Phantasie und den Darstellungsdrang poetischer Naturen ausüben, Talente die auf die Wiedergabe großer Wirklichkeit gestellt sind, mochten Sympathie für die reichen tausendfach wechselnden Erscheinungen im Dasein der ungeheuren Stadt empfinden. Dieser naturgemäßen und gar nicht zu bestreitenden Wirkung der Reichshauptstadt gesellte sich nun der künstliche Versuch, die Litteratur in Berlin zu konzentrieren und den Glauben zu verbreiten, daß wenigstens der moderne Roman auf keinem anderen Boden gedeihe, als auf dem der reichshauptstädtischen Mannigfaltigkeit. Unbekümmert um die verhängnisvollen Wirkungen, welche die geistige Centralisation in Frankreich gehabt hat, um die Verödung, die aus der Bevorzugung und der ausschließlichen Berücksichtigung des Pariser Lebens im französischen Roman entstanden ist, ward etwas Ähnliches für Berlin erstrebt. Den ungeheuren Unterschied, welcher zwischen Deutschland und Frankreich in diesem

Punkte noch immer vorhanden ist und hoffentlich stets vorhanden sein wird, einmal völlig bei Seite gesetzt, angenommen, die schaffenden Talente hätten sich in der Reichshauptstadt vereinigt — welcher Verödung und Einseitigkeit müßten sie anheimfallen, wenn die ungeheuere Stadt für den einzigen Bronnen gälte, aus dem man echte und wahre Lebensdarstellung schöpfen könne. Im Ernst ist ja an eine solche Konzentration nicht zu denken und von den Schriftstellern, welche in ihren Romanen Berlin mit Vorliebe zum Mittelpunkt oder alleinigen Schauplatz wählten, haben die besten sicher nicht an eine bewußte Beschränkung auf den Häuserring der Hauptstadt gedacht. Der poetisch begabteste, bedeutendste unter diesen Schriftstellern, Friedrich Spielhagen, (geb. 1829 in Magdeburg, aber an den Ufern der Ostsee in Stralsund aufgewachsen) gewinnt in dem Maße an Lebenswahrheit, Frische und Kraft der Charakteristik, als er den heißen Boden der Hauptstadt verläßt und sich auf den heimatlichen der pommerschen Küsten und der großen Insel (Rügen) begiebt, auf dem zur einen Hälfte seine Handlungen spielen, seine Gestalten sich bewegen. Spielhagen steht als Romandichter durchaus in der Gegenwart, die Menschen und Zustände, die Empfindungen, Leidenschaften und Gedanken des Tages erhalten in seinen Romanen Gestalt. Trotz einer Hinneigung zum Tendenzroman, einer Hinneigung, welche in Büchern wie ‚Die von Hohenstein' und ‚In Reih und Glied' so stark und scharf hervortritt, daß die poetische Fülle und Unmittelbarkeit darunter empfindlich leiden, trotz der Einflüsse moderner Parteipolitik auf Lebensanschauung und Lebensdarstellung, verleugnet er die ursprünglich poetische Natur nicht. Das Idyll ‚Auf der Düne', die besten Kapitel in den Romanen ‚Problematische Naturen', ‚Hammer und Amboß' und ‚Sturmflut', die frischen Gestalten und der lebendige Erzählerton in kleineren Novellen, die Situationswahrheit in den Schauspielen ‚Hans und Grete' und ‚Liebe für Liebe' würden auch ohne die wenigen aber tiefempfundenen und formschönen Gedichte Spielhagens erweisen, daß der Romanschriftsteller von da ausgegangen ist, von wo alle echte Dichtung ausgeht, vom erhöhten Lebensgefühl, von der inneren Teilnahme an der Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und dem objektiven Darstellungstriebe, der zunächst niemals mit einer Parteigesinnung oder Tendenz gepaart ist. Die Schilderung der Hauptstadt in den gedachten Romanen, soweit sie mehr ist als Hintergrund zu den freien Erfindungen des Poeten, macht sehr oft den Eindruck, als ob Spielhagen unter dem Drucke des gesellschaftlichen Lebens stünde, vom Urteil und Vorurteil bestimmter Kreise abhängig wäre, anstatt sich in echter dichterischer Freiheit über seinen Stoff zu erheben. Jedenfalls ist es bei seinen Romanen und bei zahlreichen Nachahmungen derselben unendlich schwierig, im voraus zu bestimmen, wie die Erfindungen und Gestalten, welche dem Tag und dem Augenblick angehören und denen der Romanschriftsteller einen Hauch bleibenden Lebens zu geben sucht, nach Ablauf einer Generation erscheinen und wirken werden. Die künstlerische Anmut, das Gleichmaß der Teile und die Beweglichkeit des Vortrags tragen wohl eine gewisse Bürgschaft der Dauer in sich, aber eben doch nur eine

gewisse und die stärkste Bürgschaft bleibt das Übergewicht des rein Menschlichen, ewig Gültigen in Handlung und Charakteren. Während Spielhagen das Bewußtsein hiervon hat und in seinen besten Schöpfungen sich der Natur und der ursprünglichen Poesie einfacher und starker Empfindungen unmittelbaren Lebens immer wieder nähert, schlagen ganze Gruppen Berlin schildernder Schriftsteller den entgegengesetzten Weg ein. Sie beschränken sich nicht nur auf die Bannmeile der Kaiserstadt, sie suchen auch in ihr, in der an lebendigen, innerlich vornehmen, schlicht tüchtigen Menschengestalten kein Mangel sein kann, die abnormen, häßlichen und widerwärtigen Figuren auf, die durch eine großstädtische Lebensfülle und großstädtische Civilisation hindurchgehen. Unter dem Vorwand der unerbittlichen Wahrheit, der tieferen Lebenskenntnis, oder auch unter jenem der Originalität, der energischen Mannigfaltigkeit konnte eine Darstellung modisch werden, welche im hauptstädtischen Leben lediglich ein Chaos von Strebertum, wüster und geschmackloser Genußsucht und prunkvoller Entartung sehen kann oder sehen will. Der Einseitigkeit, die den Roman in den Straßen der Reichshauptstadt fesselt und ihn nur hier aus vollem Leben schöpfen läßt, folgt eine schlimmere Einseitigkeit auf dem Fuße, welche wahres Leben und charakteristische Wahrheit überhaupt nur noch im Abschaum der großen Städte, in den Mißgebilden und Auswüchsen des Kulturlebens zu erblicken vermag. Es kann völlig dahingestellt bleiben, ob der Naturalismus neuesten Stiles (für den Roman und Novelle natürlich die einzig berechtigten poetischen Formen sind), lediglich aus der Nachahmung der französischen Modeschriftsteller lerwachsen oder aus einer selbständigen Anschauung und Erfahrung des Lebens hervorgegangen ist. Das Geheimnis der Wirkung dieser bewußten naturalistischen und gleichzeitig pessimistischen Kunst liegt in der inneren Verzweiflung, welche Hunderttausende von Menschen unserer Zeit ergriffen hat und sie vollständig beherrscht. Diesen ist es ein Genuß, die Not der Welt, die Verdorbenheit und Ichsucht ihrer Mitmenschen in brennenden Farben dargestellt zu sehen. Tausende von anderen Bewunderern dieser Art Romanlitteratur werden allein durch den Reiz der Neuheit, die uralte Wirkung des Abenteuerlichen angezogen, welche nie versagt und hier durch die Schilderung harter Konflikte, innerlich oder äußerlich verkommener Existenzen, durch Hervorhebung der schreienden und grellen Gegensätze im gesellschaftlichen Leben der Gegenwart erreicht wird. Die Voraussetzung dieser realistischen Kunst, deren Vertreter alle wirkliche Poesie als Gefühlsduselei oder Lüge brandmarken, ist die Überzeugung, daß die menschliche Natur jeder Güte und tieferen Zuverlässigkeit bar, die Gesellschaft hohl und flach, der einzelne niedrig, thöricht und schamlos sei. Mit dieser Überzeugung paarte sich hier und da eine dämonische Freude am Schmutz und Elend der Welt, eine Art ingrimmiger Genugthuung, der hohlen Lüge gegenüberzutreten, die etwas an der Welt gut und liebenswert findet. Meist aber handelte es sich um ganz gewöhnliche Unterordnung und Anbequemung an die Launen und Unterhaltungsbedürfnisse des gelangweilten Publikums, um den Anschluß an solche Lebenskreise, die in ihrer eigenen Roheit und innerlichen Öde, die ganze Welt als

roh und öde ansehen. Die Darstellung großstädtischer, oder besser gesagt moderner Entartung, welche in einem Weltbilde ihr volles und gutes Recht haben kann, wird abgeschmackt und widerwärtig, sobald sie als Weltbild auftritt und die Versicherung abgiebt, daß sie die ganze Breite des Lebens mit voller Wahrheit geschildert habe. Wie lang oder wie kurz die Herrschaft dieses Naturalismus darum werde, läßt sich bei der Abhängigkeit desselben von gewissen politischen, materiellen und wissenschaftlichen Strömungen der Gegenwart nicht voraussagen, nur eins ist gewiß, daß er wenig Bleibendes hervorbringen und der Gesamtgewinn für die deutsche Nationallitteratur ein spärlicher bleiben wird. Möglich ist auch, daß sich wahrhafte und entwickelungsfähige Begabungen in diese Strömung hineingeworfen haben, wie sich seinerzeit echte Talente in die Strömungen der Sturm- und Drangperiode oder der Romantik hineinwarfen, um ihnen nach einiger Zeit mehr oder minder glücklich wieder zu enttauchen.

Der humoristische Roman und die humoristische Erzählung, soweit sie nicht zum bloß Spaßigen, zum ‚Schwank' in Prosa herabsanken, hatten in dem Zeitraume seit 1848 wenige Vertreter. Ein bedeutendes Werk, der humoristische Roman ‚Auch einer' verdankte dem geistvollen Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer aus Ludwigsburg (geb. 1807) seine Entstehung. Schon in seinen Gedichten ‚Lyrische Gänge' und einigen satyrischen Dichtungen, die er als der ‚alte Schartenmeier' veröffentlichte, sprach sich grobkörniger, aber gesunder und lebenswarmer schwäbischer Humor aus, in dem genannten Roman erging sich dieser Humor in zum Teil wunderlichen Sprüngen, blieb aber, wie aller echte Humor soll, Offenbarung einer tieferen und vom Ernst des Daseins nicht abgewendeten Natur. Ein leichterer Humorist, welcher die Gunst der Empfänglichen schon mit seinen ersten Werken gewonnen hat und bis auf diesen Augenblick behauptete, ist Wilhelm Raabe (Jakob Corvinus) aus Eschershausen in Braunschweig (geb. 1831), dessen zahlreiche Erzählungen zwar nicht von gleichem Wert, aber ohne Ausnahme doch von poetischer Grundstimmung erfüllt und namentlich von einer gemeinsamen Anschauung des Lebens getragen sind, welche in der modernen Litteratur selten und immer seltener geworden ist. Raabes Schöpfungen bezeugen, daß es echt poetische Naturen giebt, die sich erst in einer gewissen Breite voll zu entfalten vermögen, deren Eigentümlichkeit und künstlerische Aufgabe es bedingt, daß sie ihre Welteindrücke und Lebensanschauungen kaleidoskopisch in rasch wechselnden, verschiedenen und doch wieder entschieden einander ähnlichen Bildern darstellen. Freilich wird in solchem Falle immer ein Überschuß des ‚Stoffs' über die ‚Form' (beides im Sinne Schillers und Goethes verstanden) vorhanden sein, und was heute nur oder vorwiegend stoffartig interessiert, fesselt, ja erhebt und rührt, mag immerhin das kommende Geschlecht, das durch keinen Reiz der Form zu ihm hingezogen werden wird, kalt lassen. In der Gegenwart indes werden sich wenige Schriftsteller rühmen können, daß ihre Wirkung im ganzen liebenswürdiger, anmutender und erquicklicher sei, als diejenige, welche Raabe ausübt. Wohl laufen bei einem so

besonders angelegten und so produktiven Schriftsteller, wie der Verfasser der Romane ‚Der Hungerpastor' und ‚Der Schüdderump' ist, Erfindungen und Gestalten mit unter, an denen der gesunde und unverbildete Sinn Anstoß nehmen muß. Aber die Mehrzahl der Raabeschen Arbeiten entschädigt durch Gemütstiefe und Phantasiereichtum und vor allem durch ein goldnes Heimatgefühl für die pessimistischen und herben Stimmungen, denen auch dieser Dichter der Gegenwart leider zu Zeiten unterliegt.

Der Pessimismus dieses Poeten hat eine ganz besondere Färbung und äußert sich vor allen Dingen weder gespreizt noch renommistisch, sondern wächst aus der besonderen Anhänglichkeit des Schriftstellers an gewisse einfache, ursprüngliche, von ihm mit leidenschaftlicher Wärme ergriffene Zustände und Lebenserscheinungen hervor. Indem er diese Zustände, die er preist, die er mit inniger Liebe als völlig wirkliche darstellt, beständig von dämonischen Gewalten der Neuzeit, welche die verschiedenste Gestalt annehmen, bedroht und zu Zeiten fast vernichtet sieht, überkommt ihn zwar nicht ohne weiteres die unerschütterliche Überzeugung, daß die Summe der unvermeidlichen Leiden die Genüsse des Lebens weit überwiege, aber die Frage nach dem Verhältnis, in dem die einen zu den andern stehen, kann er sich nicht immer versagen. Wilhelm Raabes Begabung ist keine einseitige, eine Anzahl seiner besten Erzählungen dürfen historische im vollen Sinne des Wortes genannt werden, den Hintergrund verschiedener Zeiten weiß er mit Meisterschaft zu schildern. Aber die freieste Entfaltung gewinnt seine Phantasie doch, so oft er in die Gegenwart oder die unmittelbare Vergangenheit deutschen Lebens hineingreift und schon in der Darstellung der Scenerie seinen Zauber bewährt. In allen deutschen Gegenden, in allen Hügellandschaften und stillen Waldwinkeln ist der Poet zu Hause, seine Menschen läßt er in den einfachen und doch unerschöpflichen Schönheiten von Haide und Holz, Feld und Wiese schwelgen — im Sonnenlicht ziehen die Wolken über die Landschaften hin, in denen sich die Abenteuer begeben. Einsame Güter, Häuser und Mühlen an Flüssen und Weihern sind Lieblingsplätze der Gestalten, welche Raabe vorzuführen liebt. Wie kaum ein zweiter, ist er mit den kleinen deutschen Städten, mit all ihrer wunderlichen Mannigfaltigkeit, in Patrizier- und Bürgerhäusern, stillen Höfen, Erkern und Giebelzimmern mit altem Gerät, wohl vertraut. Die Schauplätze, auf denen ruhiges Lebensbehagen und Idyllen aller Art gedeihen, sind ihm ans Herz gewachsen. Seine Virtuosität in der Einzelschilderung von tausend Dingen, die doch nur den einen Zweck haben, Behagen zu wecken, ist erstaunlich. Man nehme in einem der liebenswürdigsten seiner Bücher, im ‚Horacker,' die Scenerie: den Hausgarten des alten Konrektors Eckerbusch in dem mitteldeutschen Neste, wo die Geschichte spielt, die drei Eichen am Waldrande, die Waldblöße, auf der der Konrektor und der Zeichenlehrer ihr Vesperbrot verzehren und ihr Abenteuer erleben, den Garten und die Laube im Pfarrhause zu Gansewinckel, oder im ‚Wunnigel' das Haus am Schloßberg mit seiner Einrichtung von drei Jahrhunderten her, oder in den ‚Alten Nestern' den Bauernhof des Helden und

die Fischerhütte am Fluß oder im ‚Horn von Wanza' das ganze Nest und das Haus der Frau Rittmeister Grünhagen, — überall ist in wenigen Zügen volle Anschaulichkeit erreicht und Stimmung erweckt.

Und in diese Scenerie hinein, die nie Selbstzweck wird, in der also auch kein Überwiegen der Beschreibung stattfindet, wie es andere Kleinmaler lieben, stellt Raabe Menschen, die aufs innigste mit derselben verwachsen, von dem Heimatsgefühl in aller Stärke erfüllt sind, zumeist durch wunderliche Schicksale ihrem ursprünglichen Boden entrissen werden, aber mit aller Kraft und Zähigkeit deutschen Wesens nach demselben zurückverlangen, ihn sich zurückerobern. Die Mannigfaltigkeit der Menschengestalten, ihrer äußeren und geistigen Erscheinungen, ihrer Vorbedingungen und Verbindungen, ihrer Humore und Schicksale ist ganz außerordentlich. Auf den ersten Blick scheinen viele Charaktere Raabes, namentlich die aus dem deutschen Philisterium genommenen, einander ähnlich zu sein. Genauer betrachtet stellt sich jedesmal eine Verschiedenheit im Kern heraus. Der deutsche Individualismus tritt uns mit all seiner Wunderlichkeit, mit seinen leicht erkennbaren Mängeln und seinen tieferen Vorzügen entgegen, Raabe ist weder an sich ein Freund der modernsten Uniformierung, noch hegt er den Glauben, daß dieselbe der Poesie ersprießlich sein werde. Mit liebevollem Blick auch für die unscheinbarsten Besonderheiten, mit der Spürkraft des echten Humoristen stellt der Autor die Generation ganz individueller, scharf selbständiger, auf ihre eigene Weise zu einer inneren Vorzüglichkeit gediehener Menschen dar, die ehedem in allerhand behaglichen Nestern und Winkeln, kleinen alten Städten und großen alten Höfen gedieh. Es ist kaum in der Kürze anzudeuten, welch eine Fülle guter Beobachtung und lebendigster Mitempfindung für echte Menschennatur in den Raabeschen Erzählungen steckt, und höchstens zu bedauern, daß die Wunderlichkeit und Launenhaftigkeit der Komposition wenigstens vieler Erzählungen hie und da auch die Charakteristik schädigen. Überall bleibt ersichtlich, daß der Humorist von der Hast und Hetze, der Erwerbgier und Mammonanbetung, den Dämonen des Größenwahnsinns, der äußerlichen Eitelkeit, des Strebertums und der Schwindelneigungen der jüngsten Tage schlecht erbaut ist, sie sind ihm unversöhnliche Gegensätze zu der deutschen Welt, welche er kennt, liebt und in ihren tausend verschwindenden Einzelheiten aufsucht und darstellt. Die schlechte Modernität ist ihm der Gegensatz zu allem echten und lebenswerten Leben, und jedesmal, wo er ihr begegnet, nimmt sein Humor unwillkürlich etwas von der Schärfe und Unbarmherzigkeit der Satire an, und die Typen, mit welchen er sie darstellt, erhalten eine Wendung zur Karikatur. Die poetische Grundstimmung unseres Schriftstellers erträgt jede Art von Philisterium und gutmütiger Beschränktheit, von menschlicher Hilfsbedürftigkeit und von Irrtum, jede Art von Laune und Absonderlichkeit, sie gewinnt gescheiterten Existenzen und verkümmerten Naturen noch etwas Liebenswertes, einen hellen Schimmer und Nachglanz ab, aber sie weigert sich, in der eitlen Selbstbespiegelung, im Erhabenheitsdünkel

und der egoistisch-brutalen Lebensanschauung der jüngsten Tage irgend welche Poesie zu erblicken.

Von dem alten Rechte des Humoristen, die Komposition seiner Erzählungen leichter und lockerer zu halten, jede festere Ineinanderfügung durch allerhand Geränk und Blätterbekleidung zu verstecken, macht Raabe nur zu ausgiebigen Gebrauch. Und so erreicht er eine gewisse Geschlossenheit und das Gleichmaß aller Teile in seinen kleineren Kompositionen viel besser als in seinen größeren humoristischen Romanen: ‚Der Hungerpastor', ‚Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge' und ‚Der Schüdderump'. Die besten Eigenschaften des Poeten treten uns vielmehr aus den phantasiefrischen, lyrisch durchhauchten und in ihrem Humor meist liebenswürdigen Geschichten ‚Die Chronik der Sperlingsgasse', ‚Halb Mär, halb mehr', ‚Die Kinder von Finkenrode', ‚Deutscher Mondschein', ‚Der Regenbogen' und vor allem ‚Der Dräumling', ‚Horacker', ‚Wunnigel', ‚Alte Nester', ‚Das Horn von Wanza' entgegen.

Jene Schriftsteller, welche auf die eigentliche Gestaltung verzichtend, teils in der Lyrik, teils in plaudernd anmutigem Besprechen ihrer Erlebnisse und unmittelbaren Beobachtungen sich als echte Humoristen erweisen, Schriftsteller, an denen es der deutschen Litteratur nie gefehlt hat, erhielten auch in der jüngsten Periode neue Genossen. Wir erinnern nur an Hermann Allmers mit dem liebenswürdigen Buche ‚Römische Schlendertage', an Max Eyth mit dem prächtigen ‚Wanderbuche eines Ingenieurs', vor allen an den knorrigen aber lebensvollen und gedankenreichen Bogumil Goltz (1801—1870) dessen ‚Ein Kleinstädter in Ägypten' und das biographische Idyll aus Westpreußen ‚Ein Jugendleben', trotz ihrer Unform, unvergängliche Stimmungen und echt poetische Lebenseindrücke in sich bergen.

Unvermeidlich war es, daß bei dem Übergewicht und der ausschließlichen Begünstigung des Romanes in seinen berechtigten Arten, wie in seinen bedenklichen Ab- und Ausartungen die reinen Formen der Dichtung in den Hintergrund gedrängt wurden. Die Frage, ob die lyrische Poesie überhaupt noch einem Bedürfnis der modernen Welt entspreche und innerhalb der modernen Litteratur ein Recht habe, konnte im Ernst von Wortführern aufgeworfen werden, die in ihrer Modernität die ewigen Regungen der Menschenseele und die ewigen Bedürfnisse der Menschennatur leugneten. Ebenso gut hätte man behaupten mögen, daß die unmittelbare Schönheit der Gesichtszüge und des Leibes bei den Hilfsmitteln der modernen Ankleidekunst etwas Überflüssiges geworden oder daß die unwandelbare Schönheit und Frische der Natur vom Zauber der modernen Dekorationskunst entbehrlich gemacht werde. In unhaltbaren Behauptungen dieser Art springt ein Dünkel roher Bildungslosigkeit in die Augen, welcher auch durch den Hinweis auf die Greuel des lyrischen Dilettantismus, auf die unerfreuliche herzlose und geistlose Versmacherei zahlloser Unberufenen, niemals gerechtfertigt werden kann. Je mehr sich die Gebildeten unserer Tage des Genusses entwöhnt haben, ‚der aus ewigen Rhythmen träuft', um so unfähiger sind sie zugleich geworden, echte

Poesie von dem Stammeln der Unkunst zu unterscheiden. Die einzelnen guten und aus der Fülle ihrer Empfindung singenden Dichter, die auch in den jüngsten Jahren noch auftraten, hatten es entweder ihren anderweiten poetischen und prosaischen Werken oder glücklichen Zufällen zu danken, wenn es ihnen gelang, auch für das Publikum aus der Masse heraus zu ragen, in welche man unterschiedslos alle lyrischen Poeten wirft. Unter den Dichtern, welche sich entweder auf das lyrische Gebiet beschränkten oder der Natur ihres Talents gemäß nur auf diesem Gebiet eine bleibende Bedeutung zu gewinnen vermochten, gehören die meisten dem Leben noch an, nur wenige, wie der sinnige und tiefinnige Lyriker und Musiker Peter Cornelius aus Mainz (1824—1874), welcher zu seinen schönsten Gedichten die Weisen selbst fand, oder der frische, am Quell der süddeutschen Dialektpoesie gestählte Karl Stieler aus München (1842—1885), hat ein früher Tod weiterem Schaffen und Singen entrafft. Von den Lebenden gehören die Schwaben J. Georg Fischer aus Großsüßen (geb. 1816) und Ludwig Pfau aus Heilbronn (geb. 1821), der Pfälzer Martin Greif aus Speyer (geb. 1839), der Hesse Julius Rodenberg aus Rodenberg (geb. 1831) zu den Lyrikern, an deren Poesie das unmittelbare Empfinden stärkern Anteil hat als die Reflexion, und welche den Ausgang vom Volksliede, den Anklang an dasselbe überall erkennen lassen. Auch Adolf Schults aus Elberfeld (1820—1858) der Poet des innig empfundenen, oft freilich von wehmütiger Verzagtheit erfüllten Cyklus ‚Zu Hause', der Schweizer Wilhelm August Corrodi aus Zürich (1826—1885) bethätigten sich vorzugsweise als Liederdichter. Zur Gedankendichtung, welche die Formen des sangbaren Liedes, sprengt und für den reicheren Gehalt des eigenen Inneren wechselnde Formen von der feierlichen Hymne bis zum keck zugespitzten Epigramm sucht, wenden sich Talente wie Otto Banck aus Magdeburg (geb. 1824), dessen ‚Gedichte' reich, reif und selbständig erscheinen, wie Dagobert von Gerhard (Gerhard von Amyntor) aus Liegnitz (geb. 1831) im Gedicht ‚Peter Quidams Rheinfahrt', in kleineren Dichtungen und satirischen Erzählungen ein tieferes Gemüts- und Gedankenleben bekundend, ferner Siegfried Lipiner aus Jaroslau in Galizien (geb. 1851) und manche andere, deren weitere Entwicklung noch zu erwarten ist. Die pessimistische Stimmung, welche die Gegenwart durchzieht, hat ihren Ausdruck — und zum Teil sehr formschönen Ausdruck — gleichfalls in der Lyrik gefunden. In den Gedichten von Hieronymus Lorm aus Wien (geb. 1821), von Stephan Milow aus Orsowa (Stephan von Millenkowicz, geb. 1836), von Albert Möser aus Göttingen (geb. 1835) überwiegt eine düstere Weltbetrachtung, eine elegische Grundempfindung, welche wohl einzelne schmeichelnde Laute im All vernimmt, ihnen sehnsuchtsvoll lauscht, aber sich dazwischen immer wieder an die Disharmonie des Ganzen gemahnt fühlt. Je stärker die pessimistischen Lyriker den Gegensatz zwischen ihrer Sehnsucht nach Schönheit und der Weltstimmung von heute empfinden, je verzweifelter und untröstlicher sie der Vergänglichkeit ins Auge blicken, um so herber und bitterer erscheinen ihre Gedichte. Im einzelnen können sie noch

unendlich verschieden sein, im ganzen stehen sie unter dem Druck einer Weltanschauung, nach welcher genau genommen die Poesie so wenig ein Recht hat, wie die Freude an Welt und Leben.

Trug und trägt aber, trotz dieser pessimistischgestimmten Sänger die lyrische Dichtung die Möglichkeit ja die Bürgschaft ihrer Gesundung in sich, sobald nur ein wahrhafter Poet mit glücklicherem Naturell und vollerem Brustton die Gunst des deutschen Volkes gewinnt, reicht zum glücklichen Anschwung der erzählenden Poesie schon ein starkes, von erhebender Anschauung, wahrer Weltkenntnis und fruchtbarer Einbildungskraft getragenes Talent aus, so ist es weit übler um die dramatische Dichtung bestellt. Die Unabhängigkeit des poetischen Dramas von der realen Bühne ist bis zu einem gewissen Grade nur Schein, der Dramatiker muß wünschen, seine Gestalten in die lebendige Erscheinung treten zu sehen, er vermag seine volle Wirkung erst auf der Bühne und von der Bühne herab zu gewinnen. Damit ist für den dramatischen Poeten eine Zwangslage geschaffen, und je stärker das Mißverhältnis zwischen den Aufgaben der dramatischen Dichtung und der augenblicklichen Lage des Theaters wird, um so mehr droht sich die Kluft zu erweitern, die schon seit Jahrzehnten zwischen Theater und Litteratur klafft. Wohl erhält sich allen Thatsachen und Eindrücken des Tages zum Trotz im deutschen Volke ein Traum von idealen und erhebenden Wirkungen der Bühne und spornt die dramatischen Dichter zu immer erneutem Schaffen an. Im Vergleich mit der allgemeinen Abwendung der poetischen Naturen, der ernsten Schriftsteller vom Theater, welchen wir in England begegnen, haben bei uns die poetischen Begabungen der jüngsten Periode die Hoffnung auf einen neuen Aufschwung eisern festgehalten und auf die Wirkungen, die von der Bühne ausgehen, nur notgedrungen und keineswegs endgültig verzichtet. Doch bleibt im ganzen der Blick auf die dramatische Litteratur des Menschenalters seit 1848 der unerfreulichste. Unter den Dramen poetischen Wertes, starken nachhaltigen bleibenden Gepräges errangen nur wenige — und diese wenigen gleichsam zufällig und im Gegensatz zu der herrschenden theatralischen Praxis — die Gunst der Bühne und des Bühnenpublikums. Das Drama ‚Narciß' von A. F. Brachvogel aus Breslau (1824—1878) gewann in den fünfziger Jahren großen Beifall, unter den späteren Werken desselben Verfassers ging die Tragödie ‚Adalbert vom Babenberge', in der er einen innerlich bedeutenden, wahrhaft poetischen Anlauf nahm, ziemlich unbeachtet vorüber und erst mit den gleichfalls auf ungesunde Effekte zugespitzten Schauspielen ‚Der Sohn des Wucherers' und ‚Die Harfenschule' erneuten sich für den Dichter die leidenschaftlich erstrebten Bühnenwirkungen. Albert Lindners aus Sulza (geb. 1831) Tragödie ‚Brutus und Collatinus' vermochte wohl den vom König Wilhelm von Preußen gestifteten Schillerpreis für das beste Drama im großen Stil (den zuerst Hebbel für seine ‚Nibelungen', Otto Ludwig für seine ‚Makkabäer', Geibel für ‚Sophonisbe' errungen) zu erhalten, aber sich über die wenigen Aufführungen hinaus nicht zu behaupten, die den

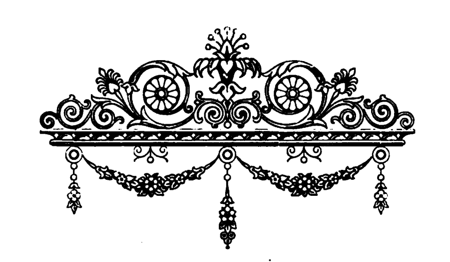
ernsten Dramen zu Teil zu werden pflegen. Eine zweite Tragödie desselben Dichters ‚Die Bluthochzeit' ward erst bühnenwirksam und lebendig, als das wandernde Meininger Hoftheater, eine unter eigentümlichen nicht leicht wiederkehrenden Verhältnissen zu fortreißenden Gesamtwirkungen ausgebildete Schauspielgesellschaft diese dramatische Gestaltung der Geschichte der Bartholomäusnacht unter ihre Flügel nahm. — Die talentvollen Dichtungen des Wieners Franz Nissel (geb. 1831) blieben trotz der vorübergehenden Erfolge, welche sein ‚Perseus von Macedonien' auf dem Wiener Burgtheater errang, so ziemlich unbeachtet, obschon ‚Agnes von Meran' durch die Stärke des dramatischen Motivs und die einfache Kraft der Charakteristik sich den Dichtungen aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, welche noch immer von der Bühne herab wirken, vollberechtigt anreiht. Zu der verhältnismäßig kleinen Zahl neuerer Dramatiker, welche auf die Tragödie nicht Verzicht leisten mochten, gesellten sich in den letzten Jahren noch Arthur Fitger, dessen Tragödie ‚Die Hexe' und Ernst von Wildenbruch, dessen ‚Harold', ‚Die Karolinger' und ‚Der Mennonit' vorübergehend ein Publikum fesselten, das im großen und ganzen nur Schauspiele aus dem modernen Leben und Lustspiele zu sehen wünschte und auch bei diesen seine Ansprüche an Wahrheit des Lebens, an poetischen Gehalt, an echte Komik und lebendige Gestaltungskraft tief herabgestimmt hatte. Keine Forderung ist begründeter und berechtigter, als diejenige, welche ein Schauspiel aus dem deutschen Leben der Gegenwart, eine dramatische Vorführung der großen Gegensätze und Konflikte, der Charaktere begehrt, welche sich dem Dichter darbieten, der Kern wie Äußerlichkeiten unseres gesellschaftlichen Daseins zu erfassen vermag. Wenn jedoch in gleichem Atem begehrt wird, daß dies Schauspiel in allem der auf völlig anderen socialen Voraussetzungen ruhenden französischen Komödie gleichen solle und müsse, wenn an die Stelle der lebendigen Wiedergabe von Handlungen und Charakteren ein theatralisches Raffinement, ein Spiel mit Erfindungen und Einfällen tritt, die nicht einmal mehr den Schein des Lebens bergen, die hier auf die platteste Lust am Neuen und Niegeschauten, dort auf das Unterhaltungs- und Lachbedürfnis berechnet erscheinen und gleichwohl weder rechte Unterhaltung, noch von Herzen kommendes Lachen hervorzurufen vermögen, so erklärt sich, daß trotz aller achtbaren Anläufe das ersehnte Schauspiel aus der Gegenwart, aus dem unmittelbaren Sein und Fühlen der Zeit bis hierher nicht gediehen ist. Wer möchte es unternehmen, auch nur einigen der zahllosen Schauspiele, Lustspiele und Schwänke der letzten Jahre Lebensdauer und Wirkung über ein Jahrzehnt hinaus zuzusprechen. Je mehr sich unter der allgemein gewordenen Vorstellung vom theatralisch Wirksamen die moderne dramatische Litteratur dem alten Improvisationsstücke nähert, auf selbständigen poetischen Wert verzichtet, um so mehr erliegt sie dem Gesetze, nach welchem die modischen Bühnenstücke des einen Jahrzehnts von den modischen des nächsten abgelöst werden.

Angesichts zahlreicher Erscheinungen in lyrischer und epischer Poesie, in Roman und Drama, begreift man die Klagen derer, welche behaupten, daß die

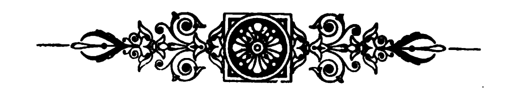
Gegenwart mit ihrem gärenden, jeden Glaubens, jeder großen Begeisterung und Überzeugung baren Leben, mit der Massenhaftigkeit und Zersplitterung der Erscheinungen, mit den unversöhnten Gegensätzen und Widersprüchen der Bildung und Meinung, der echten Poesie keinen Raum mehr gebe. Politik und Industrie, tausendfach gesteigerte praktische Thätigkeit und hundertfach zerteilte Wissenschaft lenken die Teilnahme von der Litteratur hinweg, selbst die patriotische Genugthuung, die in der Wiederaufrichtung eines starken Reiches liegt, ist durch den Streit der Parteien und die Ahnung schwerer Zukunftsgefahren verkümmert. Der verdüsterte Sinn von Tausenden sieht über kurz oder lang die Horden des Ostens in die westeuropäische, zumal in die deutsche Kulturwelt hereinbrechen und wähnt dieselbe dem Untergange geweiht. Der klarere Blick von anderen Tausenden weilt mit schwerer Sorge auf dem Anwachsen einer Bewegung, welche mit der Verleugnung des eigenen Volkes und seiner gesamten Vergangenheit, seiner Ehren und Siege begonnen hat und mit der Umwälzung aller aus den Tiefen unseres Volkstums erwachsenen Zustände, mit der brutalen Wegwerfung aller idealen Güter, endigen möchte.

Gleichwohl darf niemand an der weiteren Entwicklung unserer Nationallitteratur verzweifeln, der nicht an der Nation selbst verzweifeln will. Erst mit dem inneren Leben eines Volkes erstirbt jener geheimnisvolle Kern, dem immer neue poetische Erscheinungen entwachsen. Wer dürfte sagen, daß er erstorben sei, wer dürfte behaupten, daß es der Dichtung unserer und kommender Tage an großen, bedeutsamen Aufgaben fehle? Aus der erschreckenden, verwirrenden Vielseitigkeit unseres Lebens, aus der unsagbar angewachsenen Zersplitterung erwächst für die Poesie die Mahnung: stärker als je die einenden Momente des Lebens zu bewahren, das Menschliche und Ewige aus den Tausenden der Lebensvorgänge herauszuheben, den Zusammenhang des Lebens und Empfindens zu erhalten. Gewiß legt die riesige Verbreiterung des Lebens, der keine entsprechende Vertiefung zur Seite gegangen ist, der Dichtung tausend Hindernisse in den Weg, gewiß war es leichter, das Leben einer Zeit und Welt zu spiegeln, in welcher dem einzelnen sein Bezug zum Ganzen klarer und sicherer war, als dies heute der Fall ist, gewiß ringt der moderne Dichter mit Elementen, die aller Poesie, wie allem Glauben und Leben feind sind, in denen Poesie gedeihen kann. Wer die Dämonen dieser Tage: den Zweifel, der nach keiner Wahrheit mehr verlangt, die Genußsucht, die brutale Selbstsucht, die schwindelnde Selbstvergötterung, auch für ihre treibenden Geister und siegenden Mächte ansieht, mag den Kampf wider sie für hoffnungslos erachten und der deutschen Litteratur nur noch eine Entwicklung in mehr oder minder rascher Entartung zusprechen. Wer besserer Zuversicht ist und auf den Sieg besserer Mächte vertraut, wer sich erinnert, über welche Berge von schlechten und nichtigen Dichtungen auch in vergangenen Tagen die Schöpfungen unserer Litteratur emporgestiegen sind, die heute in unbestrittener Geltung stehen, wer das Gefühl in sich trägt, daß gesunde Kraft, reines Streben und edlere Bildung sich noch wirksam zeigen und über den nächsten Augenblick hinaus wirksam blei-

ben werden, der wird auch in den vielverworrenen Erscheinungen des Tages die Hoffnung auf ein künftiges Gedeihen der deutschen Litteratur bewahren. Was uns heute als das Beste der Zeit gilt, war vor wenigen Jahrzehnten auch dem aufmerkenden und prüfenden Auge nicht immer ersichtlich, in dem Gewirr der Tageserscheinungen verbirgt sich manches, woran frohe Erwartung geknüpft und an dem die Zuversicht, wenn nicht auf ein drittes klassisches Zeitalter der deutschen Dichtung, welches noch Jahrhunderte fern sein mag, so doch auf den Fortbestand einer Litteratur gestärkt werden mag, welche unter den edlen Besitztümern unseres Volkes das edelste ist und bleiben soll.



Register.



K·4 K·4

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

